FRAKCIJA

magazin za izvedbene umjetnosti **3**

Derridá

EX T

lturelink

Ružić

Lušetić

Genet

Gulliver Clearing House

Akter

Artaud

100 godina

Serrano

alternative

ISSN 1331-0100



1996.

Decouflé















FRAKCIJA

magazin za izvedbene umjetnosti
broj 3

Izdavači
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNIOSTI
Trg maršala Tita 5, Zagreb
i
CENTAR ZA DRAMSKU UMJETNOST
Hebrangova 21, Zagreb

Adresa uredništva
CDU-Centar za dramsku umjetnost
Hebrangova 21, Zagreb
telefon +385 (0)1 **447 210**
fax +385 (0)1 **417 476**

Izvršni izdavač
AKTANT d.o.o.
Odjel izdanja Antibarbarus
Nova Ves 4

Uredništvo
Goran Sergej Pristaš (glavni urednik)
Milan Živković
Vjeran Zuppa
Ivica Buljan
Ivana Sajko

Tajnica uredništva
Jasna Spaić

Dizajn
Igor Masnjak

Zahvaljujemo
Sanji Nikčević, Francuskom kulturnom institutu, svim sudionicima ankete

Posebno zahvaljujemo
Institutu Otvoreno društvo

Prepress
NMtri

Tisak
Grafomark d.o.o.

Izlazi tromjesečno
Rukopisi i diskete se ne vraćaju

Zagreb, prosinac 1996.

Devedesete godine prošlog stoljeća donijele su na svijet nekoliko ljudi čija je odrasla životna faza ostavila značajni trag u umjetnosti cijelog dvadesetog stoljeća. Tih godina rođeni su gotovo svi modernisti, a samo 1896. rodili su se Tzara, Breton i Artaud. Ovom posljednjem, Antoninu Artaudu, rođenom 4. 9. 1896. posvećujemo najveći dio trećeg broja Frakcije jer smo uvjereni da je riječ o najvećem kazališnom vizionaru i utemeljitelju mnogih bitnih ideja tzv. novog kazališta, što pokazuje i njegova prisutnost kao reference u tekstovima kojima naši suradnici analiziraju suvremenu kazališnu i plesnu produkciju. Pored toga pokušali smo pobrojati sve što smatramo bitnim u hrvatskoj kazališnoj produkciji u 1996. (broj smo zaključili 1. 12. 1996.) te što se dogodilo sa tzv. kazališnim alternativama. Vjerojatno ste primijetili da smo od ovog broja digli cijenu časopisa na 25 kuna, ali nudimo pretplatu koja vam Frakciju donosi kući po staroj cijeni. Reakcije vas čitatelja, interes iz inozemstva za ovakav oblik informiranja o hrvatskom kazalištu te činjenica da prvog broja, a polako i drugog više nema na prodajnim mjestima vode nas ka samo jednom zaključku - Frakcija mora ići dalje. Nadamo se da će ritam od četiri broja godišnje zadovoljiti vaše zahtjeve.

sadržaj

4 Info

FRAKCIJE

8 **Krug se širi**
Razgovor sa glumicom i redateljicom Natašom Lušetić

14 **IN & OUT**
Po čemu ćemo pamtiti 1996. godinu - anketa

18 **Barbara Nola**
Piše Darko Lukić

20 **Nadmoćnost žrtve**
Arnd Weseman o događajima na Eurokazu '96.

22 **Emma iznutra (pokušaji)**
Scenograf Tihomir Milovac o radu na predstavi Emma, pokušaji

24 **La MaMa**
Razgovor sa glumcem Sinišom Ružićem

26 **Smrt je prisutna in absentia**
Suzana Marjanić o predstavi Povratak vojaka

30 **Dance and rave u ugljenokopima**
Louis Boersma o ljetnoj radionici LAE

33 **Drugo osječko kazalište**
Goran Rem o osječkoj kazališnoj alternativi

36 **Slučaj "Tartuffe"**
Predstava Eduarda Milera na Splitskom ljetu - piše Nives Madunić

40 **Od plesa ka mimi**
Portret Žaka Valente - piše Magdalena Lupi

42 **Vrijeme promjena**
Novo kazalište u HNK "Ivan pl. Zajc" u Rijeci - piše Magdalena Lupi

46 **Sjevernjačka utjeha i bosanska mora**
Miloš Đurđević o novim dramama Slobodana Šnajdera

49 **Mehanizmi promjene**
Kolumna Ivana Vidića



Prisjećanje na predstavu Kažu da je sova nekad bila pekareva kći

50 **Teatar kao antropološki laboratorij**
Kritika Andree Zlatar objavljena u Prologu 1981.

52 **Tijelo glasa**
Vjeran Zuppa - dnevnik rada na predstavi

56 **Stado ovaca**
Roland D. Laing

Alternative

58 **Od centra do margine**
Goran Sergej Pristaš o hrvatskom teatru devedesetih

62 **U očekivanju sna**
Davor Mojaš o PUF-u

64 **Što je alternativa?**
Što je sa slovenskom alternativom - piše Aldo MIlohnić

sadržaj

fini autori

100 godina rođenja Antonina Artauda

68 Životne gorčine i drugi Artaudovi agregati
Vinko Grubišić - Artaudov životopis

76 Afektivni atletizam
Prijevod teksta Antonina Artauda iz knjige Kazalište i njegov dvojnik

80 Kazalište i znanost
Prijevod teksta Antonina Artauda

82 Elipsa
Prijevod teksta Jacquesa Derride

85 Čiji je Derrida ili čemu još filozofija?
Nadežda Čačinović o Derridi

87 O "Kaznionici", "Splendid'su", "Njoj" i "Ljubavnom pijevu"
Ivica Buljan povodom 10 godina smrti Jeana Geneta

90 Okrutno = nepoželjno + lijepo
Janka Vukmir o izložbi Andresa Serrana u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu

94 Tehnički manifest spacijalizma
Prijevod teksta Lucia Fontane

96 Treba se kretati
Razgovor sa Phillipeom Decoufleom

100 Čarobnjak iz Oza
Martina Aničić o radionici filmskog scenarija u Grožnjanu na Ljetnoj filmskoj akademiji

102 And they built it only for us?
Radionica filmske produkcije u sklopu Ljetne filmske akademije Grožnjan - Jasna Bilušić

INOZEMSTVO

106 Najveći svjetski festival
Edinburgh '96 - piše Jasen Boko

110 Različitost kao jedino pravilo
Kopenhagen '96 - piše Darko Lukić

112 Elitizam? Možda.
Ivana Sajko o festivalu Exodos '96.

116 Gradu je ime pjesma
Darko Lukić o predstavi Napjevi gradova

118 Usporedna sezona
Plesni program Festivala d'Automne '96 - piše Zlatko Wurzberg

120 Izvođenje čina života
Jasen Boko o Billu T. Jonesu

Mreže

121 Culturelink
Svjetska mreža za proučavanje kulturnog razvoja i suradnje

123 Kazalište kao Calvin Klein
Datum - kazališni, plesni i umjetnički magazin na Internetu

125 Gulliver Clearing House
Izvori sredstava među umjetnicima

126 English Supplement

136 Kontakti

NEWS

AERO WAVES

Aerowaves je ime projekta koji je pokrenuo londonski Place Theatre u cilju promocije novih i zanimljivih koreografa iz Europe. Žiri sastavljen od 20-ak plesnih kritičara i programera iz isto toliko europskih zemalja među 250 prijavljenih skupina odabrao je deset koje će nastupiti sljedeće godine u Londonu i, vjerojatno, u drugim zemljama, članicama Aerowaves mreže. Kriteriji za izbor bili su sljedeći:

- rad mora biti temeljen na dobroj ideji,
- koreografiran originalnošću motiviranom tom idejom,
- biti čist od suvišnog i nepotrebnog materijala,
- biti čiste i čvrste strukture,
- otplesan jasnoćom, predanošću i sigurnošću,
- dobro izgledati u predstavljanju pod ograničenim tehničkim uvjetima,
- da je nastao u skupini koja nije mnogo gostovala u inozemstvu,
- ali čije iskustvo može biti obogaćeno sudjelovanjem u Aerowaves projektu
- te imati budućnost.

U velikoj konkurenciji među deset naboljih uvrštena je jedna od četiri prijavljene skupine iz Hrvatske, **Studio Mare**, s predstavom *Ispod duge* u koreografiji **Mare Sesardić**. Studio Mare bi u Londonu trebao gostovati u siječnju, a u zagrebačkom CDU organizirat će projekciju ostalih devet izabranih skupina.


Studio Mare: Ispod duge

Foto: Nikola Tačevski

Atlanta

Američko kazalište **7 Stages** iz Atlante, Georgia te Centar za dramsku umjetnost iz Zagreba uz potporu Ministarstva za kulturu Republike Hrvatske organizirali su predstavljanje nekoliko hrvatskih kazališnih umjetnika u Atlanti od 17. do 24. rujna ove godine. Tako je Ljetni festival u Atlanti ove godine otvorila predstava Everybody Goes 2 Disco From Moscow 2 San Francisco skupine **Montažstroj** koja je u kazalištu 7 Stages odigrana četiri puta. Svoje radove (na videu) predstavili su **Mare Sesardić** i **Borna Baletić**, a **Goran Sergej Pristaš** sudjelovao je u radu simpozija na temu "Umjetnost u službi mira" na Spelman Collegeu.

Ova suradnja nastavit će se i u 1997. godini kada će na gostovanje u Atlantu krenuti Studio Mare s jednom od svojih produkcija, a Borna Baletić bi u istom kazalištu trebao režirati.

U svibnju 1997. po pozivu CDU-a Zagreb će posjetiti **Del Hamilton**, direktor kazališta 7 Stages koji će u dva tjedna pogledati desetak predstava u Hrvatskoj ne bi li dobio uvid u recentnu produkciju radi nastavka suradnje s našim kazališnim umjetnicima. Del Hamilton jedan je od stalnih suradnika Josepha Chaikina i trenutno se vode dogovori o mogućem seminaru Chaikinove metode za glumce koji bi se održao u Zagrebu sljedeće godine.

VNUK

Gordana Vnuk, uz mjesto direktorice Eurokaza, od mjeseca studenog obnaša dužnost ravnateljice kazališta u jednom od najuglednijih kulturnih centara u Europi, Chapter Arts Centreu u Cardiffu (Wales). Chapter čine tri zgrade u kojima se nalaze dvije kazališne dvorane, kino, galerija, brojni studiji i prostori za okupljanje (restoran, jazz klub, bar i sl.). U njemu ima svoje sjedište 17 kazališnih, plesnih i glazbenih skupina te mnogi samostalni umjetnici, filmske udruge, dizajneri, fotografi - ukupno 150 zaposlenih. Chapter je centar inovativne umjetnosti koji prikazuje preko tisuću raznih programa godišnje pred oko 250.000 posjetilaca. O njenim programskim planovima znat ćemo više u sljedećem broju.

VOLCANO THEATRE

under milk wood

directed by Branko Brezovec

by Dylan Thomas

PREVIEW - AUGUST 1996		
23rd & 24th	The Grand Theatre, Swansea	01792 475715
TOUR SCHEDULE - SEPTEMBER 1996		
10th	The Wilde Theatre, Bracknell	01344 484123
11th	The Redgrave Theatre, Bristol	0117 974 3384
13th & 14th	The Gantry, Southampton	01703 229319
17th	The Hawth, Crawley	01293 552941
19th	The Plough Arts Centre, Torrington	01805 22552
20th	New Theatre Royal, Portsmouth	01705 649000
21st	The Spitz, London	0171 247 9747
23rd & 24th	Chapter Arts Centre, Cardiff	01222 399666
25th	Roadmender, Northampton	01604 604222
26th & 27th	Lawrence Batley Theatre, Huddersfield	01484 425282
28th	Aberystwyth Arts Centre	01970 623232
30th	Unity Theatre, Liverpool	0151 709 4988
OCTOBER 1996		
1st	Y Theatre (YMCA), Leicester	0116 255 6507
2nd	Arena Theatre, Wolverhampton	01902 322380
3rd	Woughton Centre, Milton Keynes	01908 660392
further dates to be confirmed		

The irrepressible Volcano Theatre Company return to "the green green grass of home" for their new show. Volcano has given its unique treatment to the great grandfathers of world theatre, Shakespeare, Ibsen and Chekhov in the highly acclaimed award-winning productions of L.O.V.E., HOW TO LIVE and VAGINA DENTATA. Now, Volcano digs up its Swansea roots with a truly radical adaptation of the work of the great Welsh Bard himself, Dylan Thomas.

Volcano set a match to MILK WOOD, with its cosy romantic nostalgia, so often portrayed in Thomas' "play for voices". This mythic incantation to a forgotten corner of Wales has long served as a prison and a weapon in the armoury of Anglo-Welsh culture. Its hypnotic alliterations to the land, sea and people of Wales has been a beguiling and sometimes negative presence in our culture. For too long, Thomas' work has suffered from a reverential, if not obsequious reading. We hope to restore the bawdy, the beautiful and the bad, to find a much thornier MILK WOOD.

Internationally acclaimed director Branko Brezovec, from Croatia, has been specially invited by the company to work on this production, having had a strong influence on the company's style since its inception in 1988. UNDER MILK WOOD will be presented by an ensemble of six Volcano performers, all of whom have appeared in the company's previous productions.

"Volcano rarely make concessions. The company has built up a reputation for integrity and political commitment ... they succeed in holding ideas up to scrutiny and make exceptional theatre."
The Guardian

Brezovec

Iako se iz Zagreba to dovoljno ne vidi, sudeći po zapisima u stranom tisku, **Branko Brezovec** jedan je od međunarodno najaktivnijih hrvatskih redatelja. Nakon premijere na Eurokazu, predstava nastala u DK Gavella, Ema, pokušaji, gostovala je u rujnu na velikom Festivalu scenskih umjetnosti u brazilskom Sao Paulu, a u studenom i u ljubljanskom Cankarjevom domu. Brezovčev **Kralj Hamlet** nastao u Turskoj drami u Skopju gostovao je ove godine u Cividaleu na Mittel-festu. U kolovozu Brezovec je režirao predstavu **Under Milk Wood Dylana** Thomasa u Swansea Grand Theatreu, a u produkciji velškog Volcano Theatre. Predstava je odigrana u 14 gradova Velike Britanije, a britanske novine poput The Guardiana pišu o njenom nezapamćenom uspjehu (navodeći podatke o broju od 900 gledatelja po izvedbi). Ima još. Upravo je završena velika europska turneja Brezovčeve predstave **Bakanalije** nastale po tekstu Gorana Stefanovskog i sa glazbom skupine **Anastasia**, a u kojoj igraju glumci Albanske drame, Turske drame, Dramskog Teatra i Makedonskog narodnog kazališta te Teatra Bitola. Predstavu je produkcijski nosio MKC iz Skopja, a koproducenti su Kopenhagen 96, Kanonhallen, The European Theatre, KIT te Intercult. Predstava je premijerno izvedena na Ohridskom ljetu 1996. godine gdje je dobila prvu nagradu. Europska turneja otpočela je 20. listopada u Kopenhagenu u sklopu "re:MAP", festivala multietničkih kazališnih skupina, i programa Europske prijestolnice kulture. Nastavljena je u Oldenburgu i Bremerhavenu (Njemačka) te švedskim gradovima Uddevala, Göteborg, Gävle, Umea, Stockholm i Malmö.

The Collections CD ROM

Dva su nova galerijska CD-roma izazvala veliku pažnju među ljubiteljima likovne umjetnosti. "The Collections" je ime CD-roma sa 333 djela svjetski poznatog muzeja **Boijmans Van Beuningen** iz Rotterdama. Korisniku su prezentirana četiri odjela muzeja: stari majstori, grafike i crteži, moderna umjetnost te primijenjena umjetnost i industrijski dizajn. Svaki rad popraćen je informacijama o autoru i djelu, a pretraživanje se može raditi po principu umjetničke forme, zemlje porijekla, naslova, imena umjetnika i razdoblja. Među umjetnicima su Pontormo, Bruegel, Fragonard, Rubens, Dürer, De Maria, Beuys,...

Centar za suvremenu umjetnost **Witte de With**, također iz Rotterdama, izdao je digitalnu verziju velike izložbe Tonyja Browna "Downtime" u obliku CD-roma s virtualnom galerijom. Ovo je izdanje unapređena verzija digitalne izložbe koja se mogla vidjeti na web stranicama galerije Witte de With (http://**www.wdw.nl**). CD-rom uključuje i intervju s Tonyjem Brownom u kojem on objašnjava utjecaj i konzekvence razvoja Interneta na njegov rad, zatim biografiju i bibliografiju.

Dasarts

BALKON BALCON

Balkon/Balcon je nova publikacija u izdanju Flamanskog kazališnog instituta i Maison du Spectacle - la Bellone iz Bruxellesa. Trojezično tiskana knjiga (flamanski, francuski, engleski) bavi se kazališnim životom u obje jezične zajednice Belgije. Trenutni razvoj kazališnog života u ovoj kulturno iznimno snažnoj sredini, barem u nekoliko posljednjih godina, razmotren je u nacionalnim i međunarodnim okvirima te kroz usporedbu razvoja flamanskog i valonskog kulturnog konteksta. Knjiga sadrži tekstove o plesu i kazalištu u posljednjih petnaest godina, o vladinoj politici prema izvedbenim umjetnostima, dramskoj produkciji, obrazovanju, glumi i suvremenoj dramaturgiji. Flamanski kazališni institut trenutno priprema prvi tom *Povijesti flamanskog kazališta* pod nazivom *Kritički kazališni lekskon* koji je pripremio tim od tridesetak mlađih stručnjaka.

Nizozemski kazališni institut upravo objavljuje knjigu eseja (na engleskom) **Ritsaerta Ten Catea**, osnivača čuvenog Mickery kazališta, a danas voditelja napredne školskog programa DASARTS. U zbirci eseja teme o kojima piše Ten Cate kreću se od organizacije festivala do kritičkog pristupa umjetnika kulturnoj politici, edukaciji i suradnicima. Predgovor knjizi pisao je poznati filmski režiser **Mike Figgis** ("Living Las Vegas").



Claus Peymann ostaje do 1999. godine direktor bečkog Burgtheatera. Postojala je opcija po kojoj je Peymann mogao otići sljedeće sezone, ali je otpala nakon pregovora s kazalištem. Za sada je najavio da daljnjih produžetaka mandata neće biti. Salzburški festival najavljuje dugogodišnju suradnju s **Peterom Zadekom** čiji bi početak trebao biti 1988. kada bi Zadek za otvorenje festivala režirao Uspon i pad grada Mahagonnyja. Ostali suradnici festivala bit će Deborah Warner, Peter Sellars, Christoph Marthaler i Stefan Baumann.

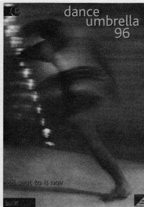


Eduard Miler

1997

Prvi dio 1997. godine u zagrebačkim kazalištima trebalo bi obilježiti nekoliko zanimljivih projekata. U svakom slučaju među njima su predstave *Tama* Emila Matešića (Stereo) i *Žudnja* Nataše Lušetić (Exit).
Scena Mamut Dramskog kazališta Gavella planira četiri projekta: prvi je *To se samo meni može dogoditi* Ivice Boban, koja ove godine u Varaždinu radi *Antigonu*. Zatim Hana Veček režira *Zvjezdanu prašinu* Luke Paljetka, a studentica režije Aida Bukvić Strindbergovog *Pelikana*. Četvrti je autorski projekt *Kontra* Borislava Vujčića. Razgovara se i o Shepardovom tekstu *Burried Child* u režiji Borne Baletića, koji je u Gavelli trebao raditi svoju adaptaciju *Gige Barićeve*, ali će je navodno prebaciti za matično kazalište u Varaždinu.
Dva slovenska redatelja, prema sadašnjim najavama, radit će u Zagrebu: Eduard Miler radio bi Brechtov *Pir malograđana* u kazalištu Kerempuh, a Vito Taufer u produkciji Darka Putaka Jarryjevog *Kralja Ubua*. Dok pišemo ovaj tekst Zekaem producira novi redateljski projekt Renea Medvešeka pod naslovom *Hamper* te koproducira plesni projekt *Prepoznavanje krajolika* Juana Carlosa Garcije iz Lanonima Imperial. Potom u istom kazalištu svoju trilogiju Čehova započetu *Višnjikom* treba dovršiti Paolo Magelli režirajući *Tri sestre* i *Ujaka Vanju*.
Još jedna zanimljivost: Mare Sesardić u Baletu HNK radi novu koreografiju za koju je naručen gudački kvartet od mlade kompozitorice Sande Majurec.

Dance Umbrella 96



Ovogodišnji **Dance Umbrella festival** u Londonu predstavio je dva nova projekta nekadašnjih članova skupine DV8: **Nigela Charnocka** i **Wendy Houston.**
Nigel Charnock Company prošle je godine prokrstarila Europu predstavom *L.O.V.E* nastalom prema **Shakespeareovim** *Sonetima* u produkciji Volcano Theatrea. Nova predstava pod nazivom Heroine, čini se, neće imati toliko uspjeha, jer ju kritika ocjenjuje kao "nesuvislu tematsku zbrku" u kojoj se Charnock nije mogao odlučiti hoće li raditi predstavu o heroinu, homoseksualizmu, jazz glazbi, rasizmu ili muško-ženskim odnosima. Predstava je nastala po glazbi **Billie Holiday** i nosi tragove visoko-rizičnog plesnog izraza skupine DV8, ali oslanja se na previše šabloniziranu strukturu i površnu ironizaciju broadwayskih plesnih stilova.
Puno zanimljivijim čini se projekt Wendy Houston, *Daunted*. Riječ je o drugom dijelu trilogije započete solo predstavom *Haunted*. Wendy Houston je poznata kao glavna plesačica u predstavi *Strange Fish* skupine DV8, a trenutno s njima priprema i novi projekt koji će premijerno biti izveden u srpnju sljedeće godine. Predstava *Daunted* je također solo u kojem Wendy, poput "stand-up plesačice" kombinira tekst, pokret i kabare. Predstava traje svega dvadeset minuta, ali je fizički iznimno zahtjevna posebno stoga što je temeljena na plesno-govornim improvizacijama.

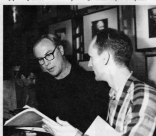
EUROPSKA MREŽA ANTIČKIH IZVEDBENIH PROSTORA

(European Network of Ancient Places of Performance)

Ova neformalna mreža osnovana je 1993. radi promocije sustavnog razvoja i poboljšanja kulturnog turizma, kao i programa zaštite okoliša i regionalnih kulturnih vrijednosti. Ideja mreže je u okupljanju stručnjaka i programera oko osmišljanja zajedničkih programa prema kojima bi upotreba antičkih kazališta za suvremene izvedbe mogla imati smisla u osiguranju njihova daljnjeg opstanka te zaštititi od neprimjerene restauracije i uništavanja prekomjernom turističkom upotrebom. Među sljedećim akcijama mreže jest proizvodnja interaktivnog CD-Roma sa informacijama o antičkim izvedbenim prostorima.
Kontakt:
Daniel Thérond,
Cultural Heritage Division, Council of Europe, F-67075 Strasbourg, France.
tel. +33 388 41 27 84
faks +33 388 41 22 55

ROBERT WILSON

Foto: Saša Novković



Robert Wilson na promociji drugog broja *Frakcije*

12 YEARS OF



POWER

S T A T I O N

NATAŠA LUŠETIĆ

KRUG SE ŠIRI

TEATAR EXIT

Razgovarao:
Goran Sergej Pristaš

F *Čini se da je Exit svojim predstavama popunio jednu prazninu u hrvatskom kazalištu. Nalažiš li svoje mjesto u kontinuitetu hrvatskog kazališta? Hrvatska kritika vas je prihvatila kao avangardno kazalište, a u jednoj Nizozemskoj ili Britaniji ne bi reakcija bila ista.*

Nataša Lušetić: Istina je da neke takve stvari postoje ili su postojale prije, međutim ne bih sebe određivala prema tome. Smještaj u vremenu je nešto što ne spada u posao čovjeka koji stvara u nekoj od umjetničkih sfera. Smještanje u povijesni ili neki drugi kontinuitet u stvari je posao kritike. A čovjek se osjeća vezan za neke stvari, za neke ljude, neke grupe, predstave, za neke konkretne

Meni se čini da u ovome što mi radimo postoji jedna jako dobra mjera i dobra povezanost novog i starog izraza. Ovdje zbog diskontinuiteta ne postoji jasna razlika između toga što je mainstream i onoga što je off

ideje i to je, naravno, vrlo razbacano. Ja na to više gledam u smislu impresije, doživljaja i procesiranja ideje, stila nego u intelektualno-racionalnom smislu.
Bitno je da se razlikuju različite kategorije bez obzira na to da li one postoje kao čvrsto utemeljene, kontinuirane ili ne. Sjećam se press konferencije *Imaga* na kojoj se ta predstava stavljala u isti koš sa Kuglom što svakako nije slučaj. Postoji mainstream, postoji off i postoji eksperimentalni teatar. Reći ću eksperimentalni teatar, a da li je on avangarda ili nije, to je druga stvar. Kad kažem off ne mislim samo na nešto komercijalno. Ne mislim na Off-Broadway nego na nešto što se ne bavi nekom ustaljenom formom - gdje je ta forma najbitnija - kao što je u klasičnom teatru, a s druge strane ne bavi se previše niti ispitivanjem forme. Meni se čini da u ovome što mi radimo postoji jedna jako dobra mjera i dobra povezanost novog i starog izraza.

pretvoriti HNK u poprište avangarde. Postoje profilacije u naslovima kao što je nacionalni teatar, Satiričko kazalište, Komedija, ZeKaeM - sve te stvari su već u samom naslovu jasne što bi trebale biti. Mislim da Exit profitira s publikom na račun negativne situacije u mainstreamu, u institucionalnim kazalištima.

Ne želim umanjivati vrijednost predstave i zasluge, ali da li se može u istom kontekstu promatrati i državnu nagradu "Vladimir Nazor" koju ste dobili za tu predstavu?

N. Lušetić: Pa to je meni još uvijek vrlo čudno. Čudno mi je kako se to uopće odlučilo. Jasno je bilo kad smo se mi tamo pojavili da smo iz nekog drugog konteksta tako da je moguće da je to sve povezano.

Koliko je tvojim kazališnim opredjeljenjima događalo prije Exita?

N. Lušetić: Ja sam iz Hrvatske otišla jednostavno zato da bih otišla u Englesku. Dogodila se jedna ljubavna priča i završava se u Londonu. Ja sam namjeravala ići na neku vrstu glumačke akademije, ali prve tri godine se nisam mogla natjecati za stipendiju - to su cifre od oko 6.000 funti godišnje. Išla sam na različite klase iz svega što mi se činilo zanimljivo: graham tehnika, step, alexander tehnika. Onda sam radila nekoliko predstava s teatrom koji se zove Theatre 64. To je bilo prije akademije. Radila sam i sa jednom grupom koja se zvala WOW (kasnije je postala nezavisnom filmskom kompanijom). Zajedno smo radili scenarije, filmove, dokumentarce... Živjela sam neko vrijeme u Brightonu i surađivala s ljudima sa studija vizualnih umjetnosti. To je otvoreni, multimedijalni, dvopredmetni studij. Netko odabere, primjerice, likovnu umjetnost i

To je fascinantno čime se sve čovjek treba baviti kako bi izveo najjednostavniju radnju, koliko se tih silnih monologa izgovori, koliko je to recikliranog materijala. Čovjek ima osjećaj da postoji konstantni žamor nad gradom i da se ljudi povremeno uključuju i to reproduciraju

Ovdje zbog diskontinuiteta ne postoji jasna razlika između toga što je mainstream i onoga što je off. Ispada da sve što nije mainstream jest avangarda ili eksperimentalno kazalište.

Ipak, čini se da su se uloge zamijenile. Off teatar poput Exita, a to je slučaj i s većinom tzv. nezavisne produkcije postao je mainstreamom. Publika hrli na vaše predstave.

N. Lušetić: Da, to je vrlo zanimljivo. Mislim da je to manifestacija želje za nečim što je dosljedno onome što je. Jedna stvar može biti neki mainstream Čehov, druga može biti neka vilsonovska produkcija, ali treba postojati dosljednost u ostvarivanju toga kao i kvaliteta izvedbe. Onome što bi trebalo biti mainstream kazalište događa se to da se miješaju uloge. Svima je jasno što bi trebao biti nacionalni teatar. Mislim da je krivo da ljudi koji tamo rade vise po kafićima i govore kako HNK nije dovoljno progresivan ili slično. Bilo bi puno svrsishodnije baviti se osobnim inicijativama negoli pokušavati

blisko sve što nastaje u produkciji Exita, primjerice Izbacivači?

N. Lušetić: Ja sam prevodila originalni tekst. Postojala je neka početna konzultacija kad je Matko (**Raguž** - op. G.S.P.) izrazio želju da radi na tekstu koji bi imao toliko ljudi, uključivao bi mimu i neku vrstu filmske montaže. Onda smo zajedno pogledali tekstove koje sam ja donijela iz Engleske. Na kraju je on odlučio da će raditi *Izbacivače*. Naravno da tijekom prevođenja dolazi do razgovora o tome kako nešto napraviti, kako interpretirati stvari i kako to smjestiti u neki drugi kontekst. Matko je počeo to probati i to je dugo trajalo. Nakon nekog vremena Matko me zvao da pogledam probu. Utoliko sam surađivala na *Izbacivačima*.
Inače, takvo kazalište me ne bi zanimalo kao režijski rad. Možda ne baš *Izbacivači*, ali jedan takav stil igre u izvođačkom smislu bi me zanimao.

Manje je poznata tvoja predpovijest. Što se

ples ili glazbu itd. S njima sam radila na jednom plesnom performansu. Sa **Nicole Hewitt** (koja je sa mnom prevodila *Dekadenciju*) radila sam na jednom animiranom filmu. Nakon toga sam otišla u London. Tamo sam završila akademiju i tamo sam radila prvi put na Berkoffu. Slijedi godina dana u Parizu kod Lecoqa jer me sama škola nije zadovoljila. Tamo se radilo kroz improvizaciju, imali smo klase iz borilačkih vještina i fizičkog kazališta, nije se previše vodilo računa o pravilnom izgovoru, ali je temelj toga još uvijek je bio psihološki teatar. Druge klase nisu bile vezane sa samom glumom. Nekoliko puta tjedno različite vještine, ali radi se uglavnom Čehov. Lecoq mi je ipak dao neke druge oblike razmišljanja o tehnikama i pokretu.

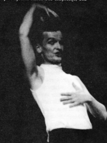
Da li još uvijek pohađaš neke seminare?

N. Lušetić: Nedavno sam bila na butoh seminaru **Masaki Iwane**. On je butoh majstor. Žao mi je da nakon povratka nemam vremena baviti se time, ali osjećam da mi je to promijenilo gledanje na stvari.

To mi je nevjerojatno drago jer mi je promijenilo mišljenje o nekim stvarima. Čini mi se da gledam drukčije na izvedbene umjetnosti općenito, ali ne samo njih. Butoh se bavi okruglim, solidnim konceptima i vrlo je teško u njih prodrijeti s bilo koje strane na brzinu. To je jako dugotrajan proces, ali postoji koncept totalnog tijela za razliku od funkcionalnog. Funkcionalno je tijelo koje mi u teatru ili plesu nazivamo tijelom koje reproducira koreografiju, scenski pokret govor... U društvenom životu koristimo se njime: kad se rukujemo, kad se klanjamo itd. Totalno tijelo u isto vrijeme ima svijest o funkcionalnom tijelu, ali je i oslobođeno njega. Ono mora biti potpuno. Mora spojiti sve ono što se u tijelu nalazi. Čovjek svira, recimo, dugo jedan koncert. I kad nakon četrdeset godina ponovno sjedne za klavir on neće znati ispisati note tog koncerta, ali će ga znati odsvirati jer tijelo pamti. Ta memorija tijela je bitna. Jako je teško razumjeti mnogo stvari kojima se butoh bavi. Koncept totalnog tijela veže se na iskustveno, perceptivno, mentalno, duševno, emocionalno, senzorno. Osvještavanje svega toga je vrlo holistički pristup tijelu. Čovjek pleše jednu misao bez ekspresije, bez interpretacije... Ja sam bila jedan od rijetkih početnika tamo. Jedna od improvizacija zvala se "ludilo točne sredine". Čovjek posjeduje "ludilo točne sredine". Nalazi sredinu, rascjepljuje se na dva dijela i ostaje duhovna srž. O tome je teško racionalno govoriti. By the way, htjela bih zahvaliti CDU za pomoć u pokrivanju troškova te radionice.

Što je najviše oblikovalo tvoje kazališne afinitete?

N. Lušetić: Ja ne znam kako se treba odnositi prema riječi uzori. Sigurno postoje neke grupe, autori koji na čovjeka utječu. Ono što je razlika između toga ovdje i primjerice Londona jest velika dostupnost informacija o tome što se zbiva drugdje. Iako je, zapravo, Engleska vrlo ksenofobična zemlja u kulturnom smislu. U Parizu se mogu gledati predstave iz Amerike i cijele Europe, što u Londonu nije slučaj. Jedna **Pina Bausch** dolazi u Edinburgh, ali ne i u London. Ali bili su mi značajni radovi **Wilsona**, Pine Bausch, Rosas s jedne strane, a s druge strane Theatre de Complicite koji je vrlo Lecoq, Berkoff itd. Dostupne su mi bile snimke **Grotowskog**, **Kantora**...



Je li priča o povratku isto tako romantična priča?

N. Lušetić: Priča o povratku nije romantična nego je slučajna. Ja sam tada već živjela u Parizu i došla sam u posjet rodbini na par tjedana. Tada se radio vrlo zanimljiv projekt **Jean-Michela Bruyèrea** *Budi se lijepa*. Matko mi je rekao da odem na audiciju. Ja odem, to mi se jako svidi i uđem u projekt. Nakon toga dolazi Matko, koji već dugo ima želju osnovati teatar koji će se baviti stvarima kakve želimo gledati.

Kako ste odabrali naziv Exit?

N. Lušetić: Bila su razna imena u igri. To je bila Matkova odluka. Tražilo se nešto što je zvučno, što ima veze s kazalištem i što nije pretenciozno. Jas sam radila s jednom grupom u Londonu koja se zove Brončano doba. Mi smo se svi zajedno tako nazvali. Brončano doba je zato što nije niti zlatno niti srebrno, nego brončano u najboljem slučaju. Takva vrsta naziva, ako nije jasna onda je beznačajna. Ako je opskurna, onda je bezveze. Zbog toga se išlo na jedan takav naslov.

Prvi vaš projekt je bila Dekadencija. *Jeste li odmah išli na "drugačiju"* Dekadenciju? *Koliko se ona, po tebi, razlikuje od uobičajenih produkcija* Dekadencije?

N. Lušetić: Mislim da se taj tekst strašno hrani na glumcu. Berkoff je prvenstveno glumac i vrlo je jasno kad se tekst pročita da je on pisan sa te strane. Formiranje predstave vrlo je ovisno o tipu glumačkog tla na koji taj tekst padne. Ja mislim da se on može različito izvoditi. Mi smo izbacili čak jednu četvrtinu teksta. Bilo je dilema tijekom proba, hoće li to komunicirati ili ne s obzirom na Englesku i naše uvjete života, standard, način razmišljanja. Meni je jako drago da nismo išli u lokalizaciju. Mrzim lokalizaciju. Meni se to čini da je Berkoff napisao nešto što je univerzalno. Zato se prevodi i igra na svim stranama.

Vili Matula *je glumac jedne druge metode. Je li bilo sukoba u radu?*

N. Lušetić: Nije bilo situacija u kojima se mislilo: "To neće ići, sve propada". Ali bilo je razmimoilaženja. Ja bih na to stavila pozitivan predznak s obzirom da se radi o glumcu koji je vrlo angažiran i koji je, osim svega, izuzetno dobar glumac, bogomdano talenta. Vili radi. I nije čudo da se ide gledati predstave u kojoj između dvadeset drugih ljudi igra Vili baš zbog njega. Bilo je jako zanimljivo raditi s njim. Metoda je vrlo sintetička stvar i ona pokriva, substituira. Meni su to bile dobre izmjene sistema rada.



Teatar Exit: Dekadencija

Foto: Darko Tomaš

F *U Imagu ti nisi igrala. Zašto?*

N. Lušetić: Za sada mi još ne polazi za rukom igrati u nečemu i režirati, imati pogled izvana i pogled iznutra. Pogled iznutra u principu se svodi na to što čovjek sam radi, a da bi taj pogled bio točan, ispravan i da bi se čovjek mogao potpuno tome posvetiti, naravno da ne zanemaruje cjelinu, naravno da ga ne zanima samo ono što on radi, ali je to ipak druga vrsta mišljenja. Ima ljudi koji uspijevaju režirati i biti na sceni u vrlo prezentnom obliku, recimo nose veliki dio predstave, ali ja za to još sada nisam sposobna.

F Imago *je nastao po Laingovim* Čvorovima. *Po istim motivima je nastala i slavna predstava Kažu da je sova bila pekareva kći. Jeste li imali uvid u materijale iz te predstave?*

N. Lušetić: Meni su ljudi stalno, stalno govorili o *Akterima*, o **Šerbedžiji.** Ja to nisam vidjela, a na žalost ne postoji video o toj predstavi To je veliki problem. Nadam se da postoji neka ozbiljnija inicijativa u CDU da se počnu bilježiti i dokumentirati predstave. Mitske predstave prolaze kroz ljude i ti fragmenti negdje ostanu, ali za neke buduće generacije strašno je bitno da to mogu vidjeti na nivou informacije. Video nikad nema dovoljno teatra, ali...

Vratimo se Šerbedžiji. Ja bih to rado vidjela. Mislim da se na Laingovim *Čvorovima* može raditi do beskraja jer tu ima nešto vrlo precizno i arhetipski. Kada se nešto što već postoji kao neka vrsta sheme spaja s nečim što čovjek želi izraziti, onda se s time može uzeti puno slobode i čovjek se jako dobro osjeća u odnosu na inspirativno vezivanje na materijal, a opet ne moraš brinuti jesi li dosljedan autoru itd. Nisam uzela Lainga kao autora nego kao inspiraciju, koja je isto tako mogla biti neka simfonija ili nešto drugo...



Teatar Exit: Imago

F *U* Imagu *je izbjegnuta retoričnost koja bi pokušala "prepričati" ono što je Laing napisao. To nije slučaj u* Apocalypsu. *On je više retoričan. Iako se deklarira kao teatar prisutnosti, više računa na drugost na sceni nego prezentnost.*

N. Lušetić: Postoji jedna sličnost, a to je sličnost u principu rada. Isto tako postoji i velika razlika u korištenju nekih kazališnih sredstava. **Sanda Hržić** je režirala predstavu i ona je donosila teme za improvizaciju, tekst Apokalipse, maske, teatar predmeta i raznorodnost stilova, što ona nosi kao autor. Tu je dolazilo do razmimoilaženja. Postoji jedno stilsko osjećanje. Jasno je što se misli kad se kaže felinijevski ili à la Tarkovski, kada nekome opisujete situaciju, atmosferu... Ja imam određenu vezanost za stil. On mi je bitan radi unutarnje ravnoteže. S druge strane Sanda ima slobodu korištenja svega što se nađe ako se time može izraziti to što se želi izraziti. S te strane to mi je bilo novo, nikada prije nisam radila s nekim tko je tako otvoren i raznorodan. Interes te predstave je bilo nešto čime se Sanda bavi već neko vrijeme, u par riječi: odnos vječnosti i minutaže, svakodnevice. Zato koristi tekstove iz Apokalipse kojih je mene još uvijek strah.

Imago je drugačiji jer koristi drugačija sredstva. Meni je tamo bilo zanimljivo raditi u toj odabranoj formi. Uzme se nešto kao čestica koja započinje kako misao tako improvizacija, tako i stvaralački proces, ali u jednoj određenoj formi. To je ono što govorim o stilu. Velika razlika je da li klešete u kamenu, staklu ili radite u glini.

U *Apocalypsu* se strašno računa na publiku. Računa se na lepezu asocijacija. U knjižici piše "Ovo je asocijativno-poetski teatar" i to je neka vrsta apela, sugestije niti vodilje kroz predstavu. Sad je samo pitanje što ljudi mogu vidjeti kroz to da se, primjerice, neke stvari nose s jedne strane na drugu i na što će ih to asocirati. To još uvijek ne znam i osjećam neku potrebu za ispitivanjem toga. Ima nekih stvari za koje se pitam mogu li se izraziti u određenoj formi. Nekoliko puta mi se dogodilo da zaključim da neke ideje ne pripadaju tom mediju, da nisu za tu formu.

F *Prva slika* Imaga *je ipak da je to predstava o yuppiejima. Zašto yuppieji?*

N. Lušetić: Yuppieji su u to došli vrlo spontano. Pregledavajući Laingove *Čvorove* i razmišljajući asocijativno dalje od njih do teze stresa. Teza stresa je izuzetno prisutna u našem društvu. To je scena koja i otvara predstavu. Događa se to da ljudi nisu odgovorni prvenstveno prema sebi, ali i prema okolini. Poznato je da su ljudi koji žive u svijetu brzog protoka informacija u stresu. Čovjek sve manje percipira stvari u iracionalnom smislu, one postaju sve racionalnije. Stvari više nemaju svoju množinu značenja, one su sve više i više racionalizirane. I ta racionalizacija vodi do toga da se stanje stvari opravdava. Mi kažemo: "Nismo krivi. Nismo mi krivi za to što jesmo. A ovakvi smo. Mi želimo ljubav, želimo sažaljenje, prakticiramo samosažaljenje i to u terapeutske svrhe. Ostajemo takvi kakvi jesmo i, ustvari, zadovoljni smo sami sobom." Takav jedan sklop me interesirao. Mene, opet, fasciniraju neke ukalupljenosti i sva njihova rekvizita. Aktovke, na primjer. Neko vrijeme prije Imaga radila sam s **Borisom Bakalom** jedan projekt koji se zvao *Štovatelji banaka* gdje se jednom kazališnom akcijom ritualiziraro smisao i besmisao radnji vezanih uz novac, banka kao posvećeno mjesto...

F *Sve predstave koje si do sad radila ili igrala u njima ipak govore o jednom drugom svijetu, možda onom koji tek treba ispuniti svakodnevicu, bilo da je riječ o engleskom klasnom društvu ili svijetu yuppieja. Čak i* Apocalypso *govori o smrti, ratu i ubijanju kroz jednu veliku metaforu kakva je apokalipsa, nekako izvana.*

N. Lušetić: Kad se čovjek puno kreće od svake sredine ima mali odmak. Naravno da je to u slučaju sa Hrvatskom najmanji odmak jer ja pripadam ovom kontekstu, iz njega izlazim. Kad se čovjek malo odmakne od konteksta neke stvari koje su bile preblizu koži postaju malo globalnije. Trenutno mi je jako zanimljiva birokratizacija društvenih odnosa. Postoji ovdje, recimo, jedna vrsta kazališta, jedna posebna vrsta razmišljanja koja je vrlo administrativna i birokratska, koja voli ići u barok u smislu količine riječi koje se izgovore. To je fascinantno čime se sve čovjek treba baviti kako bi izveo najjednostavniju radnju, koliko se tih silnih monologa izgovori, koliko je to recikliranog materijala. Čovjek ima osjećaj da postoji konstantni žamor nad gradom i da se ljudi povremeno uključuju i to reproduciraju. I to postaje opća ideja. Ima baš nešto osobito u poslovanju kazališta. **Stanko Juzbašić** i ja smo imali ideju da takvo jedno birokratsko kazalište postavimo u boksački ring u obliku performansa gdje bi nas dvoje boksali.
Još je jedna stvar zanimljiva. Kafka na jednom mjestu kaže da su nekad postojali kraljevi i glasonoše. Kraljevi su slali poruke koje su trebale doći do naroda. Međutim, kraljevi su izumrli, a glasonošama to nije bilo javljeno tako da oni još trče po svijetu s porukama koje trebaju predati i samo ih međusobno razmjenjuju. To možda nije specifično samo za ovo područje nego za cijelu Istočnu Europu. Takva tema mi je zanimljiva, a da li će nešto biti od toga, ne znam.

F Exit *je nastao u momentu kad su se glumci zasitili kazališta hrvatskih redatelja i kad su ušli u samostalne projekte, bilo kao glumci, bilo kao redatelji. Može li se o Exitu govoriti kao o nekom glumačkom kazalištu što god to značilo?*

N. Lušetić: Logično je da ne možete izgubiti pozadinu iz koje dolazite. Teatar **Roberta Wilsona** je mišljenje jednog arhitekta i likovnjaka preneseno u taj medij. Kantor je također bio likovnjak i bavio se prvenstveno scenografijom. Berkoff je glumac i to se vrlo jasno vidi u njegovom tipu kazališta. Mislim da se ti korijeni ne gube. Ja mislim da je kazalište sintetička stvar i pokušaji da se kazalište odijeli tko što radi su nepotrebni. Za mene je istinitija tvrdnja "Netko se bavi kazalištem" nego da se netko bavi posebnim dijelovima kazališta, isključivo njima. To je stvar otvorenosti gledanja.

F *Postoji li u hrvatskom kazalištu nešto što posebno cijeniš?*

N. Lušetić: To je u prvom redu **Indoš** (**Damir Bartol**, vođa Kugle - op. G.S.P.) Njega jako cijenim. Cijenim njegov izraz i cijenim njegov kontinuitet, njegovu dosljednost. Ja nisam vidjela sve Kugline predstave, ali kad gledam njegove predstave cijenim njegovu široku asocijativnu

Mislim da se oko toga diže i previše buke zato što ne postoji čvrsti kontinuitet i šire mnoštvo zbivanja. Izlazi toliko kritika, osvrta,... To mi se čini disproporcionalno za takvu vrstu teatra

složenost, jednu vrlo spontanu i nenametljivu vezanost između gledatelja i onoga što se zbiva. Iako se njegovo kazalište služi bombardirajućim sredstvima, mislim da su ona izuzetno suptilna i širokog dijapazona poput stvari koje se njima izražavaju.

F *Jesi li zadovoljna svojim tretmanom u hrvatskom kazališnom kontekstu?*

N. Lušetić: Mislim da se oko toga diže i previše buke zato što ne postoji čvrsti kontinuitet i šire mnoštvo zbivanja. Izlazi toliko kritika, osvrta, pa Nazorova nagrada. To mi se čini disproporcionalno za takvu vrstu teatra. Naša sredina je vrlo govorljiva i ekspresivna i to je izvan proporcije sa jednom vrstom djelovanja koju ne odlikuje komunikacija sa širokim masama, komercijalizacija ili ciljana provokacija za mali broj ljudi. Nema deklaracije iza moga rada, mi ne radimo mega projekte ili ekskluzivne projekte. Ja radim nešto zato što imam potrebu za tim. Mislim da se ne treba uloviti u zamku da čovjek postane sam svoj kazališni kritičar i to prepuštam daljnjem razvoju događaja. Ipak, stvari će se mijenjati jer postoje ljudi poput **Emila Matešića**, ljudi s kojima sam radila - **Žak Valenta**, **Mirjana Smolić**, a sad radim sa **Klifom**, **Magdalenom** i **Petrom Senjanović** iz Montažstroja. Krug se širi.

F *Ipak, predstave prati izvjesni komercijalni uspjeh. Vodi li te to dalje prema istraživanju ili prema većoj komercijalizaciji.*

N. Lušetić: Prema istraživanju. Mislim da se sve manje želim baviti tekstovima bilo koje vrste. Već dugo spremam predstavu *Žudnja* i nadam se da će do nje konačno doći u koprodukciji sa Zekaemom. Ona zadire više u fizičko kazalište. Mislim da će to naići na drugačiju reakciju, a možda i ne. Pitanje je koliko se ljudi vežu na nešto što nema dodira sa tekstom. Pogledajte samo koliko publike ide na plesne predstave. Moguće je da će doći do promjene. Postoji jedan input da nešto poprima vrlo važne razmjere, a nema namjeru odzvanjanja. Možda se to ovoga puta neće dogoditi.

Foto: Nina Šakić



Sanda Hržić: Apocalypso

THE WIDENING CIRCLE

Nataša Lušetić is one of the leading mime artists in Croatia. She studied acting in London and the mime in Paris, with the famous Lecoq. Upon her return in Croatia in 1991, she joins forces with the actor and director Matko Ragu,, and together they organize TEATAR EXIT - the most popular independent theatre group in contemporary Croatia. Her first directing job was a co-production between EXIT and DK Gavella - performance by the name of "Imago" based on the motives of "The Knots" by R.D. Laing. The show won the state's most prestigious reward, and the company went to perform abroad. "Imago" is a mime performed by four actors, and is dealing with the stress situations in the lives of the bussines people. The reward, together with the obvious success (with both audience and critics) surprised even Nata,a herself. "It seems to me that, in the things we do, there is nothing more than what you could call 'a good measure', tied up with relation between old and new ways of expression. The discontinuity in Croatia is the reason for not having the clear border between the mainstream and the off theatre." Still, Nata,a thinks that in Croatia there is more and more young artists interested in mime and physical theatre, which should lead to the continuity of that sort of production.

IN&OUT

Po čemu ćemo pamtiti 1996. godinu? Radio 101, i, dalje? Frakcija je, sasvim prigodno, napravila malo "istraživanje" javnog sjećanja na nepristrano odabranom uzorku domaće dramske javnosti, inače poslovično nesklone bilokakvoj memoriji. Činjenica je, hvala bogu, da su nezavisne produkcije predvođene Matko Ragužem i Exitom odsad neupitno "in". "Nosi" se i film Vinka Brešana, a da na Eurokazu nismo vidjeli gospodina Wilsona, ispalo bi da je sjećanje to što je definitivno "out"

Jedina predstava koja me se doista dojmila je japansko gostovanje **Gekidana Kaitaishe** na **Eurokazu**. Također valja spomenuti i **Decoufleov** balet.

Matko Raguž, glumac i producent

Vinko Brešan je napravio film koji je uspio vratiti domaću publiku domaćem filmu, i time dokazao da hrvatska kinematografija postoji iako ju javnost tretira slabije od izbora za miss ili pjesmu Eurovizije. Najgore u svemu je, ipak, to da još uvijek ne postoji kriterij koji će omogućiti kontinuitet ovakvih događaja.
Ravnatelji domaćih kazališnih kuća, čini se, još uvijek nisu shvatili koliko veliku stvar za hrvatsko kazalište radi **Matko Raguž** sa svojim nezavisnim produkcijama. Kad to shvate, Matku će, bojim se, postati mnogo teže.

Lukas Nola, redatelj

EUROKAZ

Najznačajnijim događajem u kazalištu 1996. nazvao bih pojavu sve većeg broja „glumačkih predstava", što ne mora nužno značiti krizu „redateljskog kazališta", ali zasigurno pokazuje da je glumački segment najjači i umjetnički najkvalitetniji dio ukupnog hrvatskog kazališta.
Od pojedinačnih događaja istaknuo bih povratak sadržaja svjetskog formata na Eurokaz, što će, ako se trend nastavi, ovom festivalu vratiti stari sjaj i zasluženi ugled.
Posebno me veseli snažnije prožimanje rock'n'rolla i kazališta, što stvara svakako adekvatniju sliku suvremenosti od folklornih i estradnih spojeva koji su prethodnih godina vladali scenom.

Ivan Vidić, književnik

Za veliki + u sezoni 1996.

1. **Eurokaz**
2. Gostovanje plesne trupe **DCA** u HNK
3. **PUF** - Pula
4. Hrvatska produkcija na Eurokazu
5. Gostovanje **Montažstroja** u USA
6. Izlazak Frakcije

Za veliki - u sezoni 1996.

1. Premalo hrvatske produkcije na Eurokazu
2. U većini, vrlo loša (čitaj katastrofalna) kazališna produkcija u Hrvatskoj

Romano Bogdan, redatelj i umjetnički voditelj Centra za kulturu Čakovec



Teatar EXIT: Izbacivači

Pravo na pokušaj ujedno je pravo na uspjeh, ali i grešku i neuspjeh. U nas je pravog kazališnog istraživanja premalo da bismo uopće mogli izdvojiti bilo što kao vrhunski uspjeh. Ponešto se zna dogoditi, a da nije rezultat obične slučajnosti.
Scenografski rad gospođe **Dinke Jeričević** posebice u domeni istraživanja mogućnosti svjetla u gradbi živoga kazališnog prostora ohrabruje po svojoj sustavnosti i učestalosti a ove je godine triumfirao u predstavi *Čarobna frula* **HNK iz Zagreba.**
Ekipa skupljena oko **Teatra Exit**, dakle **Nataše Lušetić** i **Matka Raguža**, sustavno radi na oblikovanju nove svijesti o mogućnostima kazališne umjetnosti kako među kazališnim djelatnicima tako i među gledateljima.
Da kazalište može odgovoriti pitanjima i problemima suvremenosti i bez nasilnog osuvremenjivanja tzv. vanjskim sredstvima (tenisicama na nogama kralja Leara, primjerice) nego to postiže pravilnim repertoarnim izborom dramskih tekstova čije značenje referira i suvremeni i vječni problem pokazuje prošlogodišnji repertoar **osječkog HNK.**
Prošlost koja se uvijek osvećuje, kamenovanje istine i budućnosti te potreba čovjeka da stvori zlo koje će ga onda uništiti u dijakronijski različitim dramskim tekstovima odličan je izbor ovog kazališta na rubu egzistencije.
Kako je netko ovdje odgovoran za pojedina gostovanja inozemnih kazališnih projekata i njih se dobro sjetiti.
Izmiješana hrpa **Kim van der Boon** koja je gostovala na Danima nizozemskog kazališta za djecu visokoartificijelnom koreografijom, savršenom izvedbom i glazbenom ilustracijom bez verbalnog izričaja savršeno je ispričala priču o djeci s ulice.
Jednako fascinantna bila je i nedavno prikazana predstava *Decodex* **Philippea Decouflea**, u okviru **Eurokaza.**
A da je teatar, između ostaloga, i ostvarenje davnog dječjeg sna, sna djevojčice koja želi da njena najomiljenija lutka jednom ipak oživi, pokazala je i kompletna kreacija kralja Louisia XIII (**Rene Medvešek**) u **Kicinoj** predstavi *Tri mušketira.*

Nives Madunić, dramaturg


Gekidan Kaitaisha

Philippe Decouflé


+1: 10-ti **Eurokaz** kao povijesna činjenica

-1: **Gordana Vnuk** ne radi više u Hrvatskoj

+2: izvedba predstave *Universal Copyrights 1&9* - **Jan Fabre**

-2: nisam vidio nijednu dobru domaću predstavu

-2 1/2: **Boris Bakal** radi produkciju u Italiji, **Montažstroj** u Nizozemskoj.....

+3: sve što pokreće **MAPAZ**

-3: da li je **Mirna Žagar** još u Hrvatskoj?

+4: činjenica da mlađa publika ide u kazalište, što se vidi u posjećenosti predstava **Teatra Exit**

- 4: mene to kazalište ne zanima

+5: pokretanje časopisa Frakcija

-5: Gdje je domaća scena? (Kad je zapravo nema!?) I prije je bilo dobrih časopisa (Novi prolog), boljih u svojoj teoretskoj branši od gradiva viđenog na sceni. Problem je i sada isti.

Darko Fritz, likovni umjetnik

1. **Teatar Exit**: *Imago*
Mima kao izostavljeni žanr unutar hrvatskog kazališnog života dobiva s pojavom Teatra Exit svoje zasluženo mjesto, skrećući pozornost kazališne javnosti već *Dekadencijom*, potvrđujući ga upravo *Imagom* i kasnije nastavljajući *Izbacivačima*. No, među tim predstavama valja izdvojiti *Imago* koja je u mimskom jeziku najdalje otišla, posebice u korištenju svog osnovnog postupka - improvizacije - kroz koju je stvorena energična, jednostavna i duhovita predstava protkana ujednačenom igrom tijela i glasa njenih četiriju izvođača.
2. **HNK Split**: J. B. Moliere, *Tartuffe*
Drukčijim dramaturškim iščitavanjem glasovita komedija dobila je sasma nove prizvuke okrećući se više ka tjeskobnoj drami. Elegantnom režijom **Eduarda Milera** i sjajno određenim scenskim prostorom unutar Dioklecijanovih podruma nastala je predstava koja, uz minucioznu igru cijelog glumačkog ansambla te posebice mračnu, začudnu atmosferu, uspostavlja ironičnu distancu do pojma tartiferije.
3. **Compagnie Maguy Marin**: *Waterzooi*
Jedno od rijetkih ovogodišnjih kvalitetnih gostovanja inozemne kazališne produkcije. Predstava je rafiniranim jezikom suvremenog plesa i pokreta plijenila ujednačenošću i odmjerenošću svih svojih elemenata koji su tvorili cjelosnu sliku punu finog humora.
4. **DCA / Philippe Decoufle**: *Decodex*
Sjajan spoj plesa, pokreta, mime, akrobacije i lutkarske animacije u čudesnom cirkusu za odrasle koji svojom neodoljivom igrivošću u sjećanje nostalgično priziva fascinacije kazališnom iluzijom i magičnošću slike doživljenima još u djetinjstvu.

Magdalena Lupi, dramaturg

Poštovana Frakcijo!
Počašćen sam Vašim pozivom na suradnju, nadam se da je to najava otvaranja Frakcije prema svima koji različitim putovima putuju prema istom cilju - boljem, kvalitetnijem i posjećenijem hrvatskom kazalištu.
Godina 1996, po mom mišljenju, označila je definitivan uspon nezavisnih produkcija na račun institucionalnog, prvenstveno zagrebačkog teatra.
Istovremeno, protekla je godina bila presudna za afirmaciju glumačkoga kazališta, na račun teatra redatelja i redateljskoga koncepta. Najboljim i najvažnijim predstavama smatram *Izbacivače* **Matka Raguža** i **Teatra Exit**, kao i njihov *Imago*.
Ravnopravno velikim kazališnim događajem smatram i *Povratak vojaka* **Zlatka Boureka** i **Stalne kazališne družine David.** U cjelini, puno bolje predstave i festivale od Zagreba imali su Osijek, Split, Varaždin i Rijeka. Ti su se gradovi zasad pokazali vitalnijim kazališnim sredinama. U Splitu se zahvaljujući Zlatku Boureku, **Jošku Juvančiću** i **Ediju Majaronu** događa pravo lutkarsko čudo, osnovana je lutkarska akademija, a **Splitsko kazalište lutaka** povezalo se sa **Splitskim kazalištem mladih.** Izvrsne su im predstave *Kato, Kato, moje zlato* **Zlatka Boureka** i *San Ivanjske noći* **Joška Juvančića.** Na **Splitskom ljetu** odlična je bila predstava **Eduarda Milera** *Tartuffe.* **Georgij Paro** napravio je možda najbolju predstavu sezone u Varaždinu - *Svatković.*

Želimir Ciglar, kazališni kritičar


Pero Kvrgić u *Putovanju jednog princa*

1. Za *Brezu* u **DK Gavella** zbog nalaženja izgubljene duše zagrebačkog teatra.

2. **Nataši Lušetić** zbog glumačke inteligencije za koju nije zaslužna i zbog umjetničkog poštenja koje je sama kreirala.

3. **Peri Kvrgiću** za ulogu u **ZeKaeMovoj** predstavi *Putovanje jednog princa ili u potrazi za dobrim ukusom* jer je, iako nije izbacivač, svojim umijećem ušutkao i umirio kazalište prepuno bučnih školaraca.

4. **Ozrenu Prohiću** za režiju predstave *Putovanje jednog princa...* u ZeKaeMu jer je uspješno ismijavao vlastito poltronstvo secirajući hrvatsku stvarnost.

5. **Slobodanu Šnajderu** za dramu *Zmijin svlak* objavljenu u **Durieuxu** u knjizi *Utjeha sjevernih mora* u kojoj je potvrdio da je najvjerniji šnajderijanac.

I šesto, utješno mjesto, za **Marinu Matulović Dropulić**, nesuđenu zagrebačku gradonačelnicu koja je najbolja Lady Macbeth u povijesti hrvatskoga glumišta.
Denis Derk, novinar

IN&OUT



Exit: Izbacivači

1. **Daska** iz Siska: *U očekivanju kruha*
20 godina stara Daska nikad bolja i nikad jača.

2. **Exit**: *Izbacivači*
Primjer izvrsno realiziranog kazališnog projekta.

3. **Mig Oka**: *Mrvek i Crvek*
Ponovno glumac-režiser, glumac-producent, i opet izvrsno.

4. **2. PUF** '96, pulski festival nezavisnog i istraživačkog kazališta
Prava festivalska atmosfera, pune predstave, tulumi do zore i, najvažnije, svi učesnici prisutni sve vrijeme.

5. **10. Eurokaz** i **Bob Wilson**
Lijep jubilej u nemoguća vremena i sjajno performpredavanje Boba Wilsona.

Vilim Matula, glumac

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 16. studenog 1991. zamalo je otišlo k vragu. Precizno ciljanim projektilom iz srpskoga topništva. Masne grede vukle su u propast. Godina nulta u tom je dimu ipak skrivala nov početak.
Obezglavljenost se stišala, beskrvnost uminula, krenule su predstave... Produkcija slična hiru lunatika ali hladnokrvno profesionalna. Osvijestio se i zgusnuo ansambl. Prikopčana je infuzija novih, mladih glumaca. Obnovljena je i otvorena kazališna zgrada...
Ali, kako je znano iz legendi, Hrvati najviše i najdublje vole sebi sami utjerat'. Neprijatelji su tu čisti amateri. Brutalna i svježa egzistencija, osnažene i novi umjetnički izazovi, svih ovih godina kao da su nekome predstavljali crvenu krpu. Naime, ono što nije dospio razjebat' osvajač gotovo da je uspjelo natezateljima hrvatske unutarnje politike. Boreći se za placet jedinih upravitelja Domovine, u Osijeku su raznostranački ovnovi na brvnu gotovo u blato strmoglavili čudesno preživjelo Kazalište.
To što je HNK preživjelo i ovo suptilnije mrcvarenje i što je izbjeglo sramotno zatvaranje vrata, držim najznačajnijim događajem 1996.

Davor Špišić, književnik iz Osijeka

Dosta predstava nisam gledao. Niti sam se sustavno i kritički bavio ovogodišnjim događanjima. Zato je moj izbor unaprijed uvjetan.
Eurokaz: tipično eurokazovski projekti, što ga čine posebnim i važnim u svjetskim kompleksima sličnih festivala, kakvi su - Rosas, La Fura dels Baus, ili prošlogodišnji Pesenti - dosljedno su se nastavili u japanskom **Gekidanu Kaitaishi**, kombinaciji istočnjačkih tehnika i zapadnjačke forme. Desetogodišnji jubilej proslavljen je dolično u društvu već klasičnih - **Fabrea** i **Wilsona**.
Imaginarna akademija: projekt neovisan po vokaciji, pozitivan u ideji. Nastoji razbiti monopolsku prirodu postojećih umjetničkih institucija, relativizirati naobrazbu i kategorizirati je na način interesnih grupa. U najmanju ruku, čin vrijedan pažnje.
Nezavisne produkcije: mada su karakterističnije za prošlu godinu, u ovoj kao da su se počele stabilizirati i sustavnije djelovati. U bliskoj budućnosti trebale bi konkurirati dotiranim kazalištima. Ta interakcija može rezultirati dobrim rezultatima, i za jedne i za druge.
Valja spomenuti još i pokretanje časopisa čisto kazališnog usmjerenja *Teatar i teorija*, zatim magazina Frakcija, kao i tribine u **KICu** sa tematiziranjem teatarskih aktualnosti, ilustriranih video projekcijama recentnih dramskih i plesnih projekata.

Bobo Jelčić, redatelj



Jan Fabre

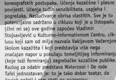
Kazališna predstava *Mjesec Alabame* pokazala je iskonsku vrijednost cabareta, što je privuklo pozornost ne samo gledatelja, već i medijskih djelatnika. TV film *Mjesec Alabame* autora **Tomislava Žaje** tako je inspiriran direktno porukom glavnih glumaca - cabaret nije samo improvizacija na temu aktualnih političkih zbivanja, već igrana i pjevana forma uz koju se publika dobro zabavlja. Nadahnut u komunikaciji s publikom, **Božidar Alić** je bio ona spona između Brechta i Weilla kakve poznajemo iz *Opere za tri groša* i *Sedam smrtnih grijeha*, dajući im okvir priče koja može zanimati današnjeg gledatelja - jer ljubav traje, ili nema nje, tu, ili bilo gdje.... Tako je televizijski film prilagodba i filmska interpretacija kazališne predstave, koja je dala pečat ne samo kazalištu **&TD**, već i zagrebačkom repertoaru ove godine. Filmski cabaret je rađen po uzoru na film noir četrdesetih godina u crno bijeloj tehnici, pokazujući umjetnički pogled na svijet Bertolta Brechta na moderan način - elektronikom.

Maja Gregl, dramaturg

Za najznačajnije kazališne događaje protekle sezone u Zagrebu odabrala sam sljedeće:
1 - gostovanje **Boba Wilsona** na **Eurokazu**, 16. 06. 1996.
2 - predstavu *De rode Tafel* nizozemske skupine **Griftheater** na **13. Tjednu suvremenog plesa**, 07. 06. 1996.
3 - izlazak prvog broja Frakcije, magazina za izvedbene umjetnosti, travanj 1996.
4 - predstavu *Waterzooi* plesne skupine **Maguy Marin** na **13. Tjednu suvremenog plesa**, 31. 05. 1996.
5 - otvaranje **Vakijeve** *Večernje škole kazališta* u KIC-u u kojoj se zainteresiranoj javnosti prikazuju video projekcije kazališnih i plesnih predstava suvremenih umjetnika, listopad 1996.

Bob Wilson urezao mi se u pamćenje zbog svojih ruku, načina na koji se kreće, stoji, šuti, zbog napete jednostavnosti velikog i ujedno strašno bliskog glumca, umjetnika i čovjeka.
Bob Wilson govorio je o tijelu, o pokretu, o slušanju i gledanju, o Marlene Dietrich, o izvođačima koji su na sceni sa sobom i zbog sebe, o amaterima, o tome kako se na pozornici treba osjećati dobro i biti svoj, o sitnom predmetu na ogromnoj pozornici koji, upravo zato jer oko njega postoji velik prostor, postaje od njega veći,..., citirao je Martina Luthera Kinga i rekao: ... brain is a muscle... Trebalo bi negdje objaviti to Wilsonovo predavanje. Zašto ne u Frakciji koja je, u prvom broju sjajno započevši brojnim informacijama o mnogim zanimljivim kazalištima (ljudima koji nas okružuju (oni nas ili mi njih? tko koga?), te u drugom broju nastavivši taj postupak u obliku brojnih kritičkih i teorijskih tekstova, otvorila dugo očekivani prostor za koji priželjkujemo nemoguće (?) - da kazališne predstave tu još malo potraju.
Produžetak trajanja kazališnih i plesnih predstava ujedno je i mogućnost učenja. Učenja kazališnih i koreografskih postupaka. Učenja kazališne i plesne povijesti. Učenja tuđih senzibiliteta, uspjeha i pogrešaka. Naslućivanje obrisa vlastitih. Sve je to potencijalno sadržano u ciklusu koji je u listopadu (čini mi se) ove godine započeo Vladimir Stojsavljević u Kulturno-informativnom Centru, ciklusu koji sam od milja nazvala Vakijevom Večernjom školom kazališta i koji predstavlja više nego značajan napor u pokušaju temeljitijeg informiranja (koje teži formiranju) zagrebačke kazališne publike. Razlog za odabir predstava Waterzooi i De rode Tafel jednostavan je: to je tako dobar teatar, da čovjek poželi i sam stati na pozornicu...

Ela Agotić, teatrolog



Bob Wilson

Rijetko odlazim u kazališne kuće. Ne zbog toga što nemam vremena, prije zbog toga što je ponuda neprimamljiva i ništa od onoga što sam u posljednje doba imao prilike vidjeti ne može konkurirati životu. Doista, mislim da je život produktivniji, spektakularniji i subverzivniji od bilo kojeg kazališnog komada produciranog tijekom 1996. na hrvatskim pozornicama. Bez rezerve podržavam zadnji i sve dosadašnje projekte **Eurokaza**, uključujući i njegova slaba mjesta. Ako pak treba izdvojiti projekt za 1996. onda je to impresivna priredba koja se zbila u ime obrane opstojnosti **Radija 101** na Jelačićevom placu. Zbog toga jer je razumljiva za svakoga, razložna, egzistencijalno utemeljena, spontana, dinamična, dramatična, multimedijska i neponovljiva, barem ne na način na koji se dogodila 21. studenog 1996. Domaće bi kazalište - i ne samo njegovi redatelji nego i širi teritorij umjetnosti - konačno moralo promijeniti svoje ponašanje i pokušati, barem pokušati konkurirati živoj praksi svakidašnjice.

Željko Kipke, likovni umjetnik


Cie. Maguy Marin

Zahvaljujući što me Frakcija svrstala u većinu naših renomiranih kazališnih i javnih (?, G. G) kritičara i umjetnika, zahvaljujem i za korisnu riječ većina - ta tko je, osim **Dalibora Foretića**, vidio ukupnu profesionalnu, velik dio tzv. amaterske i odgovarajući dio gostujuće produkcije na ovim našim prostorima??!! Ovogodišnji mi je peh još i to što sam dosta izbivala iz zemlje, pa je ta osobna većina poprilično relativna (primjerice, nisam vidjela veći dio premijera **DK Gavella**, a ni neprofesionalne produkcije). Za anketu a i inače, do ovoga trenutka (kraj studenog) iz kazališne '96-e trajno pamtim posve različita zbivanja kojima je zajednička jedino pripadnost rubu - ili su producirana izvan metropole, ili ih ne potpisuju institucije, ili spadaju u tzv. kazalište za djecu: starofrancuske farse *Tri kurviši pod raspelom* i Hofmannsthalov *Svatković* u **HNK Varaždin**; *U očekivanju Godota* S. Becketta, **HNK I. Zajc**, Rijeka; *Djevojčica sa žigicama*, **Dječje kazalište Osijek**; **Bourek - Paljetak**, *Povratak vojaka*, **Kazališna družina David**; J. Godber, *Izbacivači*, **Teatar Exit**; **Z. Zoričić**, *Dobitna kombinacija*; D. Opstede, *Oluja*, gostovanje nizozemskog kazališta **Teneeter**. S ruba dopiru i reanimacijska nastojanja (Pula, Šibenik, Zadar...) koja vjerujem da podnose kvalifikativ relevantan, baš kao i mar oko kazališta za podmladak razne dobi kakav se razabire u **Maloj sceni** i **Studiju ZeKaeM-a**. A pročitavši u Frankfurter Rundschau o odlasku umjetničke direktorice Eurokaza na (privremeni?) istovrsni rad u Cardiff, protežem isti kvalifikativ i na tu priredbu - da ne bude uroka.

Giga Gračan, kazališni kritičar

Sve ono što otvara hrvatsko kazalište prema svijetu u oba smjera. U isto vrijeme otvarajući nam pogled u svijet, kako bismo imali mogućnosti šireg uvida i bolje usporedbe, i predstavljajući naše mogućnosti tom svijetu.


Paljetak/Bourek: Povratak vojaka

Ovo je u proteklој godini uspjelo na visokoj razini u nekoliko projekata:

1. Pokretanje Frakcije, osobito broj o **Eurokazu** s dijelovima na engleskom, kao prva hrvatska kazališna tiskovina koju možemo dijeliti na svjetskim festivalima i skupovima ne ispričavajući se pritom kako nemamo novaca i da je kod nas teško.
2. Deseta obljetnica **Eurokaza**. Održavanje Eurokaza kroz deset godina, kao za sad jedinog sustavnog pogleda u svjetsko kazalište, čak i neovisno o vrijednostima i uspjesima pojedinih festivalskih predstava ili čak pojedinih godina festivala u cijelosti, bitan je kazališni događaj.
3. Renesansa dubrovačkoga **Kazališta Marina Držića** u hrvatsko-talijanskoj koprodukciji *Napjevi gradova* za koju držim da je uz **Montažstroj** jedan od rijetkih domaćih kazališnih projekata koji zadovoljava najviše zahtjeve i kriterije svjetskih festivala.
4. Svi neovisni projekti kazališne edukacije, workshopi, seminari, radionice, koje u suradnji s inozemnim pedagozima obogaćuju hrvatsko kazališno znanje prije svega otvorenošću i uvidom u različitost mogućih puteva.

Zašto ovako mislim:
Jer mi je dosta priče kako ne možemo ukorak sa svijetom jer nemamo novaca. Koja nije istinita. Ono što nam nedostaje su projekti, ideje i koncepti koji hvataju korak sa kazališnom suvremenošću u svijetu, a ne proračuni s desetinama nula. I istinska želja da se u tom svijetu uistinu bude. Kad pogledate popise sudionika na svim velikim međunarodnim kazališnim skupovima, i vidite koliko je koja zemlja potpomogla i potaknula masovnije dolaske svojih predstavnika (a to u pravilu znači svojih poslanika i glasnogovornika) onda jasno vidite i koliko tko drži do predstavljanja sebe u svijetu i do unapređenja vlastitih znanja o drugima. U pravilu je i kakvoća kazališta izravno srazmjerna tome. Sa žaljenjem moram ovdje reći da mnoge zemlje i manje i povijesno mlađe, a osobito naši i zapadni i istočni susjedi, iskazuju daleko veću državotvornu svijest u kvalitetnim i osmišljeno agresivnim nastupima po svijetu od Hrvatske. A mislim da nije posebno potrebno uvjeravati nas ovdje na skupim i brojnim domaćim lokalnim feštama kako Hrvati imaju tisućljetnu povijest i kulturu, kad svi to znamo, ali vani je o tome bitno svjedočiti, i brojem sudionika i dobrim info-materijalima o nama. Toga, međutim, uglavnom nema na zadovoljavajućem stupnju, gledano u usporedbi sa Slovenijom, Slovačkom, Estonijom, Latvijom, Litvom, dakle i manjim i malobrojnijim državama koje nam objektivno nisu konkurentne ni po broju festivala ni po broju kazališta, pa ni po razini produkcije, ali nas gotovo u pravilu na međunarodnim skupovima potpuno zasjene i brojem predstavnika i kakvoćom informativnih i promotivnih materijala koje svijetu nude o sebi.
Da bi jedan anonimni dječak iz Quebeca postao svjetska megazvijezda Robert Lepage, s najvišim državnim razina u Canadi i Francuskoj uloženi su milijuni franaka samo u promidžbenu kampanju. No nemojmo se uspoređivati s bogatijima. Sjetimo se koliko je cijela slovenska javnost gradila svjetsku promociju projekata Neue Slowenische Kunst, što je i kod međunarodnog prepoznavanja i priznavanja Slovenije odigralo golemu ulogu u svijesti kulturnih krugova vani. Potom je u neovisnoj Republici Sloveniji cijela država s predsjednikom republike osobno stala iza slovenskog svjetskog projekta koji se zove Tomaž Pandur. Cijela Litva gradi image Eimuntasa Nekrošiusa. Međunarodni festivali u Bratislavi i Nitri projekt su nekoliko ministarstava Slovačke u bliskom sudjelovanju s brojnim slovačkim nevladinim organizacijama. I onda se za te projekte svugdje u svijetu zna. Oni nešto bitno znače na kazališnom zemljovidu. Naš **Montažstroj** niže uspjehe vani za koje ovdje jedva čujemo, **Teatar &TD** predstavio se i ove godine svijetu na visokoj razini pod cijenu vlastitih naprezanja koja granice sa zdravim razumom, Dubrovčani su sjajno prošli u projektu *Napjevi gradova*, u Beču je u rujnu napravljena dobra europska prezentacija **Međunarodnog kazališnog festivala mladih u Puli**, ali sve su to pojedinačni, ekscesni i nesustavni projekti hrvatske promidžbe u kazališnom svijetu, iza kojih stoje naprezanje pojedinaca ili manjih skupina do granica vlastitih mogućnosti, snalaženje na različite, najčešće prosjačke načine, kao i poneka sretna okolnost. I inozemna gostovanja u nas i opet su pojedinačna i često na razini osobnih kontakata naših entuzijasta. To bi, međutim, moralo postati pitanjem strategije i sustava, a ne sulude borbe pojedinaca za životni prostor u nemilosrdnoj utakmici gdje, na žalost, gotovo uvijek nastupamo outsiderski. Uz činjenicu da imamo, više nego sve navedene zemlje, mogućnosti spojiti kulturu, turizam, znanost i gospodarstvo, da imamo pozornice kao što su Dubrovnik, Split, Varaždin, Rijeka, Pula, Zagreb... to je gotovo kazališni smrtni grijeh.

Darko Lukić, književnik i dramaturg

BARBARA NOLA

Piše: **Darko Lukić**
Snimio: **Saša Novković**

Kad počne monolog uzorite kućanice u predstavi *Imago* **Barbara Nola** gotovo će nas na trenutak prevariti. Glupača perverzna, kako samo uživa biti idealna žena za "tri K" (Küche, Kinder und Kirche), prikraćena, razumije se, i za svijest o potrebi još nekog eventualnoga K u životu žene. Malo po malo, opazit ćemo u tom monologu crtu razvojnicu ironije, koja će se prirodno preliti u autoironiju, i, napokon, dovesti do groteske fašistoidni san frustriranoga muškarca o idealnoj, dvostruko frustriranoj supružnici. I u toj blistavoj etidi, koja minucioznošću glumačke razrade prerasta u ulogu, koja od banalnog tipa pravi karakter, a od zadatka kreaciju, otkrit će Barbara Nola temeljne značajke vlastitog pristupa glumačkoj umjetnosti.

I kad se u *Mački na vrućem limenom krovu* suoči s gotovo istim tipom žene (takav višenamjenski stroj za rađanje i kućno pospremanje, živa kombinacija inkubatora, multipraktika i perilice teško bi se, doduše, mogao bez grijeha nazvati ženom), Barbara Nola osvojit će tu ulogu posve različito od one opasno slične u *Imagu*.

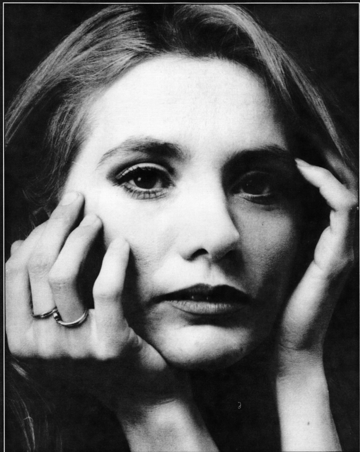
Ono što odlikuje njezinu glumačku osobnost jest sustavnost i upornost u istraživanju posla, "step by step". Bez širokog poteza po površini, ona istražuje u dubinu sloj po sloj, na razini psihološke raščlambe lika, ali i na razini formalnoizričajnih sredstava. Suvremenost njezina glumačkog stila jest prije svega otvorenost prema izvankazališnome u glumi. Televizijska gluma, po mnogo čemu posebna, i na dobrim glumačkim školama izdvojena, poput filmske, u zasebno izučavanje, ostavlja dubok trag na generaciju kazališnih umjetnika kojih je svijet bitno određen televizijom i videom. Zakonitosti geste, sitne mimike i glasa u televizijskom pristupu glumi ne samo da pridonose na kazališnim daskama novom senzibilitetu gledatelja osvježavajuću sličnost s medijima prisutnijim u suvremenom životu, nego obogaćuju prostore glume mogućnostima za kojima suvremeno kazalište mora posegnuti želi li izdržati utrku s elektronikom. Barbara Nola, duboko svjesna izazova toga glumačkog prostora, ne samo da ne bježi od tipizirane i klišeizirane geste, nego ju potencira i opetovanjem kanonizira kao stil. Ono što glumici pritom nameće tešku zadaću, osvajanje tih ekraniziranih kanona do stupnja njihove lakoće i prirodnosti, Barbara Nola s lakoćom je pobijedila.

Ta glumačka "škola" na drugom je kraju Stanislavskog, i vještačko stvaranje "što prirodnijeg" nije njezin cilj. Postoji u svakom trenutku duboka svijest da je riječ o GLUMI, a ne o simuliranju prirodnog ponašanja, i to o glumi kao umijeću glumca, pri čemu kretnja, mimika i govor moraju, i nužno trebaju, pretrpjeti preobličenje u odnosu na svakodnevno i prirodno. Iskustvo filma, od nijemih burleski do kompjutorskog filma, kao i televizije, a napose video spota, ne podnosi više u svijesti gledatelja kazališnu laž o laži kao podmetnutu istinu, ne podnosi golemi napor da bi se neprirodnim načinima hinilo prirodnost. Barbara Nola spada u generaciju, ali i svjetonazor glumaca koji u svakom trenutku hoće pokazati da ništa tu nije ni stvarno ni prirodno, jer oni glume, taj tekst je netko konstruirao, redateljski je sve to negdje manipulirano, i koja prokleta prirodnost i za koga pod naslagama šminke, svjetlima reflektora i pred publikom koja u vlastitom očekivanju već ima upisanu čitavu jednu svjetlosnu godinu nakon Stanislavskog. Iskustvo "Monthyja Pythona" i "Alana Forda" dodatno obogaćuje tu generaciju lakoćom i autoironijom koja nikad ne pada u napast patetične samoljubivosti.

Sitna, izvrsno tempirana i pametno gradirana gesta neurotičkog igranja s kosom u Imagu, ili njezino glumački fantastično konstruirano "ne znam što ću s rukama" u *Mački*..., duhovito, razložno i uspostavljeno kao sustav, tipična su rješenja na kakvima Barbara Nola gradi lik, najprije formalno, a onda sadržajno. (Ova je inverzija u odnosu na arhaične predodžbe još jedna osobenost glume koja film i TV predmnijeva u svijesti o sebi - gluma je naći mogućnosti "kako", pa u to upisati ono "što", koje je ionako arhetip ili stereotip ove ili one vrste.)

Potencirajući stalno glumački zanat, glumačko umijeće i svijest o tom da glumi, ona ne želi simulirati lažnu "stvarnost". Upravo suprotno.

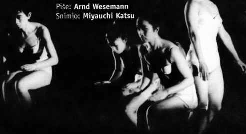
"Ja nisam američka glupača koja svom frustriranom Pateru Familiarisu rađa nasljednike, ja nemam u sebi zlobnu, sitnu dušu malograđanke, ja je ne mogu ni u kakvom uživljavanju nigdje u sebni pronaći, ne mogu se i neću s tim identificirati, ja to sve, naime, glumim!", govori Barbara Nola svakim svojim rješenjem u kreiranju spomenutih likova. Uz tako duhovit i šarmantan način na koji to čini, i u tu se tvrdnju, kao i u njezinu igru, može s lakoćom i pouzdanjem povjerovati.



NADMOĆNOST ŽRTVE

Nishido objašnjava kako bi razlika između Artauda i grupe Gekidan Kaitaisha bila ta da Artaud traga za čistim poetskim duhom, dok Gekidan Kaitaisha kritizira "meki fašizam industrije informacija"

Piše: **Arnd Wesemann**
Snimio: **Miyauchi Katsu**



Zagreb. Na malom platnu stoji "Forever". Unatoč tome papirnati ekran veličine jastuka nestaje u plamenu. Šest Japanki dolazi iz mraka kroz tinjajući žar. Odjevene su u bijele steznike. Golim mršavim nogama i trbusima sjedaju na vrlo male stolce. Najstarija žena pokazuje gola leđa. Kenjiro Kumamoto je Gospodin K. On dolazi na scenu, miluje im ramena. Miluje, a potom iznenada udara, pravi iskorak i desnom rukom udara ritam po njihovoj goloj koži isprepleoćući ga s ritmom lijeve ruke. Njegova ruka postaje crvena na njihovoj bijeloj koži, zabljesnula je krv. Od nekada protočnih kapilara nastaju krvavocrveni otočići. Publika izvikuje "Stop it!". Gospodin K okreće se prema publici, širi njihova bedra. Lica su im meka poput lica gladana kroz veo. Spušta se na koljena. Udara o njihova gola bedra, pojačava ritam. Bijela koža prokrvljuje u sekundi. Povici, pojedinačni zvižduci. Jedan gledatelj iz prvoga reda ustaje i udari Gospodina K. i ruši ga na pod. Gospodin K. ostaje nakratko leđima okrenut publici, zatim se ponovno podiže i nastavlja udarati. Na licu najstarije žene nazire se ispod znoja i suza zadovoljni osmijeh kada čovjek iz prvog reda po drugi put popraćen jakim pljeskom grabi Gospodina K. za sako i prisiljava ga da se spusti na pod.

Ometač je ponosan na priču koju kasnije svakome, tko to uopće želi slušati, uz pivo prepričava: Prvi put imao je priliku, dok traje pljesak, spasiti jednu ženu, koju on u svojoj zgradi ne može spasiti. Njegovu susjedu svaku noć pretuče njezin suprug. On, navodno, očajan bespomoćno leži u svom krevetu, sluša udarce, broji ih ali ostaje nepomično ležati. Popraćen ponovljenim pljeskom publike napokon je uspio nešto učiniti u malom teatru Kerempuh u hrvatskom Zagrebu.

Pretpostavke Shiajina Shimizua iz Tokija, koji miran i pognute glave nakon izvedbi daje tiha objašnjenja, i, s cigaretom koja mu je neprestano u ruci, učeno govore o dijalektici. O moći tlačenih, o nadmoći žrtava. Jer na neki način ruka Gospodina K. ipak boli. Od vlastite iscrpljenosti on pada na pod, a Yoshiko Kosugi, polako ustaje, nadvija se nad njim, podiže ga k sebi na grudi i pažljivo ga nosi na njegovo mjesto kako bi mogao nastaviti udarati po njihova leđima. Žene se okreću kako bi on još jednom mogao traktirati njihove noge. Publika grupno odlazi, dok preostalih pet žena rastvorenih dlanova ne uhvati ritam Udaraća i počne bubnjati o vlastita bedra, tako snažno da im noge počinju krvariti.

Tokyo Ghetto/Orgia ime je ovoga derivata koji se sastoji od dvije predstave kazališne skupine Gekidan Kaitaisha. Orgia je nastala prošloga rujna u tokijskom Striptease-Theatreu France-za. U Tokiju, u sceni iz Orgije žena dječačke konstitucije, Hiruko Hino, nosi žutu traku oko glave, a grudi su joj potpuno otkrivene, dakle, drukčije nego što je to u katoličkom Zagrebu, uz to su joj usta začepljena i ruke svezane straga za stolac. Ispod ljepljive trake ona izgovara riječi, ispušta krikove, dah joj je kratak.

Nakon predstave, što je u inozemstvu uobičajenije nego kod nas, kritičar skupine Gekidan Kaitaisha - teatra dekonstrukcije, drži predavanje. Čekajući se ispod trake na čelu, kao da tako pokušava pronaći riječi, objašnjava Kojin Nishido njemi krik iz zalijepljenih usta po Antoninu Artaudu. Artaud preferira krik duše u odnosu na artikuliranu riječ. Publika negoduje na tu tezu. Tada Nishido objašnjava kako bi razlika između Artauda i grupe Gekidan Kaitaisha bila ta da Artaud traga za čistim poetskim duhom, dok Gekidan Kaitaisha kritizira "meki fašizam industrije informacija". Kroz industriju medija više ne mogu biti artikulirane riječi muza, osim praznim frazama. U tom je slučaju "stvarnije" zalijepiti usta i uzaludno ispuštati krikove. Kritičar obavještava zaprepaštenu publiku, da je istina zapravo simulacija. Samo je još teatar u stanju, obscenim gestama realnoga, krikovima, ponovno u igru vratiti kroz medije skriveni realitet. Samo djelotvorno Stvarno može oplemeniti kazalište. Tako gotovo na viteštvo svedena japanska kazališna grupa Gekidan Kaitaisha pripada nekoj vrsti avangardnog teatra, koji je Gordana Vnuk, inteligentna

drskocrvenokosa voditeljica najznačajnijeg avangardnog kazališnog festivala južne Europe, kratko i ironično nazvala noble Dilettanten (otmjeni diletanti).

Njezin festival koji se održava u centru Zagreba zove se Eurokaz i na zapadnoj je hemisferi zapravo nepoznat. No ove godine ovaj je nepoznati festival navršio deset godina. Gordana Vnuk proslavila ga je s Janom Fabreom, Robertom Wilsonom, čikaškim sljedbenicima legendarne norveške skupine BakTruppen, skupinom Goat Island kao i spomenutim Japancima.

Gekidan Kaitaisha su ovogodišnje otkriće (prošle godine bio je to Francuz François-Michel Pesenti). Udarci golim dlanovima osnovna su obilježja grupe. U ostalom dijelu koncentrirana polaganost podsjeća na ranog Jana Fabrea. Kao što je on svoje minuciozne rituale prekidao preglasnim pjesmama Iggyja Popa, Shinjin Shimitzu svoje pojačava desetominutnim matal-rock sekvencama. Ispred spuštenog željeznog zastora stoji Gospodin K. i izvikuje "Outpower", viče kao da će ispustiti dušu. Kao što je rani Fabre na pozornicu doveo žabe, tako Shinjin Shimizu svojom scenskom maskotom naziva morsku svinju. Kao što tekstovi ranog Fabrea briljiraju svojom očitom jednostavnošću, ova japanska skupina govori o prvoj trudnoći i zabranjenoj cigareti za žvakanje u olimpijskoj Atlanti.

Teatar Shinjina Shimizua djeluje kao haiku stavljen na scenu, njegove su koreografije toliko precizno bolne kao daljnji razvoj butoh-plesa.

Shimizu stvara kazalište, koje on zajedno s Heinerom Mullerom naziva opisivanje slike: on svoje kazalište opisuje glasnim iscrpljenim gestama, udarcima, nijemim krikovima. Glumci svojim rukama daju besmislene signale. K tome ubrzava slike, kako bi zadržao pažnju publike. U njegovim predstavama - drugi sam dio gledao u istarskoj Puli na hrvatskom dijelu sredozemlja, a nosi naslov L'épise (Iscrpljenje) - uključen je video, koji prikazuje slike uličnih raskrižja. Slijed slika toliko je brz da oči počinju sve više buljiti i buljiti. Po istom principu on radi i svoje kazalište. Tijela su toliko napeta, da su razrogačena i zamiru. To unatoč tome djeluje poludovršeno, naizgled nabacano, nepotpuno, ali kao jedan pažljivo učinjen, jednostavan, rezolutni potez tušem. To je upravo ono što Gordana Vnuk naziva "otmjenim diletantima".

Ona je u prošlih deset godina jedan komunistički festival teatra mladih učinila najvažnijim kazališnim susretom koji se danas ubraja u internacionalnu avangardu. Anne Terese de Keersmaeker i Fura dels Baus počeli su ovdje 1987., Jan Fabre 1989., Rafaelo Sanzio, John Jesurum i Ivan Stanev 1989., svi početnici u usponu, oplemenjeni u Hrvatskoj, gdje danas, kao i u Sloveniji, neumorno nastaju novi časopisi (Frakcija) i gdje se kazališna estetika 19. st. i Gejohlea prenosi na Grabea. Intelektualci se zaklinju na Francuze Derridu, Foucaulta, Baudrillarda, Lyotarda i novi teatar.

Gordana Vnuk prezire njemačku kritiku, koja je Galeba Ivana Staneva potrošila na sceni nacionalnog teatra ("to je bio zaista otmjeni diletantizam"), ona se gnuša Christopha Marthalera ("monden i skup"), ne može shvatiti zašto se tako malo pažnje poklanja Achimu Freyeru (upravo sada kada nije toliki perfekcionist) - dakle, što je to "otmjeni diletantizam"?

Gordana Vnuk odlazi. Kao jedina istočnoeuropska suosnivačica takozvanog Informal European Theatre Meetinga (IETM) ona okrivljuje internacionalno vodstvo ovoga susreta - glavne ljude festivala kao što je i ona sama - da bez ikakvog opiranja internacionaliziraju kazalište. Kroz festivale kazalište gubi svoj nacionalni identitet. Nekadašnja je avangarda već dugo komercijalni mainstream. Stoga, sve kazališne pokušaje kojima nije jedini cilj biti internacionalno prihvaćenima, ona naziva "postmainstream", pa čak i ako nisu najbolji.

Ni samim Hrvatima taj program nije - iako je svake večeri više nego rasprodan - baš savršen. Oni ovaj festival podupiru s 30.000 njemačkih maraka. Ostalo su dobrovoljni prilozi. To ima posljedice i po Gordanu Vnuk. Ona napušta Eurokaz i od sljedeće godine preuzima jedan sličan festival u velškome Cardiffu.

(Tekst je objavljen u Frankfurter Rundschau i časopisu Musik und Theater.)

Arnd Weseman je kazališni kritičar iz Njemačke.
Prevela: Snježana Kasapović



Tihomir Milovac scenograf je predstave *Emma, pokušaji* Branka Brezovca i DK Gavella. Milovac piše o postupku raslojavanja Borgesova teksta koje je na izvjestan način utjecalo na scenografska rješenja u predstavi

Emma iznutra (pokušaji)



Foto: Mio Vesović

Piše: **Tihomir Milovac**

Više je razloga zašto smo se odlučili raditi predstavu s malim timom. Umjetnički su prije svih. Stoga predstava izgleda redukcionistički: tri glumca, dva televizora, tri dija i jedan filmski projektor. Odustajanje od glumaca i scenografije tražilo je u pripremi predstave primjenu sasvim nekazališnih postupaka i to onih koji su bliži iskustvima filma i likovne umjetnosti.

Emma, pokušaji predstava je koja interpretira ili prikazuje **materijalnost priče** novele *Emma Zunz* **J.L. Borgesa**. Pri tome smo se priklonili **analitičkom** postupku.

Redatelj **Brezovec** podijelio je tekst na šest dijelova i to je poslužilo kao polazište u stvaranju strukture. Tekst novele podijelio je po **događajima** koji određuju gotovo sve postupke glavnog lika, Emme Zunz:
1. Fainovo pismo, 2. Emmina bol, 3. Emmin plan, 4. Mornarov užitak, 5. Loewenthalova smrt, 6. Emmina istina.

Moja podjela teksta podržavala je princip šestice s tim da sam u tekstu pronašao šest **pojava** koje su se nametale višestrukim pojavljivanjem postajući tako izdvojenim znakovima za koje se veže sadržaj novele. Prepoznao sam:
1. Haustor, 2. Mrtvo tijelo, 3. Registar, 4. Vrata, 5. Vodu i 6. Divan.

Sljedeći korak bio je stvaranje koordinatnog sustava s vertikalnom i horizontalnom osi. Radno smo ga nazvali **Biblija**. U njoj je razložena makro i mikro struktura predstave i prebačena u manifestacije od kojih je sačinjena: Glumac, Video, Dija projekcije i Film kao vertikala (ordinata) i u horizontalu (apscisa) koju čine navedeni dijelovi pred

dova, učenje pokreta i teksta.
Temeljno je predstava podijeljena na 6 dijelova s predumišljajem da se ponavlja (umnožava) u beskraj poput nizanke što stvara samoreproducirajuću strukturu na konačni oblik i ukupan ishod nisu predvidivi.

Izgovorena riječ, vizualni elementi, film, pokret i glazba djeluju u predstavi interaktivno. U procesu pripreme utjecali su jedan na drugoga. Tekst i precizno izrađeni pokreti transponirani su u medij slike. U prvom (teorijskom) dijelu predstave glumci izgovaraju tekst pri čemu pokreću tijelo **umanjenim pokretima** ali povećane snage opisujući po sceni pravilne geometrijske likove. Slajd projekcije na veliki ekran u dubini scene prikazuje upravo to što glumci govore ili rade. A to su, integralni tekst sa crnim i bijelim zonama redateljskih štrihova i geometrizirani apstraktni znakovi dobiveni prijenosom tlocrta kretanja glumaca u kompjutorsku grafiku. Već u sljedećem dijelu pojavljuje se projekcija realne slike haustora snimljenog s projekcijom teksta. Šest ovakovih slika sa šest različitih tekstova odgovaraju izgovorenom tekstu na sceni. Kako se u ovom koordinatnom sustavu povećava broj dijelova na obje osi tako se povećava broj novih informacija i uspostavlja se interaktivna mreža. Novela je iznimno puna različitih detalja. Navedeni su, a da nisu opisi, detalji prostora i zbivanja te pojedini predmeti koji postaju presudni u vizualnom segmentu predstave. Pogotovu u dija projekcijama i filmu. Upotrijebljena je metoda pri kojoj su snimani stvarni motivi (tijelo, vrata, haustor, divan...) na koje je projiciran tekst. Snimani su sasvim određeni dijelovi teksta na određenim motivima. Slijedio je daljnji korak rekapitulacije gdje je ovako snimljeni dija bio projiciran na drugi motiv (npr. projiciran je postojeći dija haustora na neki drugi motiv odnosno podlogu, npr. mrtvo tijelo, vrata ili registar...
Sadržaj dija projekcija prikaz je strukture predstave. Film nas vodi po imaginarnim prostorima i u funkciji je razrade osnovne strukture. Prostori događanja su, za razliku od dijapozitiva, stilizirani. Pretvoreni su u makete. A glumac je postupkom laterne magicae uveden u krajnje simbolički scenski prostor.

Pomiješali su se stvarno i virtualno, živo i neživo, malo i veliko i to na nekoliko razina i u više smjerova.
Dramaturška funkcija videa (dva monitora na pozornici) je najdoslovnije ispričati priču naglašenom banalnošću i sirovošću. Video je hardware i pokretač cijele predstave. Svi dijelovi predstave na videu označeni su od I do XIII i najavljuju ukupna zbivanja na sceni koja su pak sinkrona sa zbivanjima na videu.

Temeljna je odluka: ostati vezan uz predložak (tekst) do krajnjih njegovih granica. U predstavi koju gledamo nema ničega što nije u noveli. Cilj je podržavati zadanu strukturu i isključiti bilo kakav emocionalni komentar. Pristup je krajnje racionalan. Scenska mašina mora djelovati neovisno o ekspresivnosti priče. Gledalac mora imati reakciju s odgodom. Odnos prema prikazanom je takav da ono što vidimo jest ono što se prikazuje. Ni manje ni više. Sve drugo ovisi o gledaocu i njegovoj mogućnosti maštanja. Predstava ima karakteristike eseja. Ona ne nudi definitivna niti trajna rješenja.

Rekapitulacije su za nevjerne, za nesigurne u pamćenju. Doista je pitanje što i kako mi to danas pamtimo. Pamćenje je danas nizanje dvodimenzionalnih slika bez dubine. Fenomen virtualne stvarnosti pokreće našu radoznalost. Post-informatičko doba ne cijeni informaciju nego njen umnožak. Virtualna stvarnost nema memoriju. Ona je ono što pokazuje. Simulakrum stvarnosti. Umnožak informacija bez prošlosti je i budućnosti.
Ponavljanje priče, u kojoj dominira Emmino ubojstvo tvorničara Loewenthala kojeg ona drži odgovornim za smrt svog oca, rezultira time da se gustoća svih vrsta informacija progresivno povećava. Pri tome se oslobađa iznimno velika energija. Vidljiva je ona u intenziviranom scenskom događanju i paralelno u spoju svršetaka svih svršetaka priče (to nikako nije njen simbolički kraj). Ovako oslobođena energija je uništavajuća. Sadržaj novele je **nasilje i osveta nasiljem**. Predstava tu preuzima model Emme Zunz pa kao i ona u noveli ustanovljuje **svoju istinu**. Pokazat će nam ono što je opravdava za nasilje.

Ema from within (Essays)

Tihomir Milovac, the set-designer of "Ema, Essays", a performance directed by Branko Brezovec and produced by DK Gavella, is writing about the process of making the performance-essay, based on the J.L. Borghes' short story "Ema Zunz". "The spoken word, the visual elements, the movie, the movement and the music - they are all interactive. During the preparations, all those elements influenced each other. The text and very precisely planned movements were transponed into the visual media (...) The method used was to take a picture of the real motive (the body, the doors, the sofa) and project the words on it. Very specifically determined motives with very specifically determined text. The next step was to take a diapositive made and then project it on yet another motive..."

Teatar &TD: Siniša Ružić u predstavi Zamah

Razgovarala: Agata Juniku

La MaMa

ili kazalište je moguće svugdje, u svako vrijeme i na svaki način

Na početku sam imao užasan otpor prema svemu tome. Nisam imao kondicije, a i taj američki sistem druženja, gdje je sve bilo brzo, gdje se brzo dijele dužnosti i gdje je na prvi pogled sve jako dobro organizirano, bio mi je stran. Ali, relativno brzo sam se navikao

F *Kako je došlo do Tvoje suradnje s* La Mamom?

Siniša Ružić: Kako **Ellen Stewart** svugdje u svijetu održava svoje radionice, održala je jednu i ove godine u Zagrebu. A došla je zapravo s namjerom da jednu našu predstavu pozove u New York. I drugo, što mi nismo znali, odlučila je u toku te radionice odabrati jednog ili nekoliko polaznika koje bi pozvala da sudjeluju u ljetnom dijelu turneje **La Mame**, u predstavama *Mit o Edipu* i *Geranos*. U New York će u prosincu otići predstava ITD-a Mjesec Alabame, a na turneju sam pozvan ja.

F Ellen Stewart *je dosta upoznata sa evropskim kazalištem, zar ne?*

S.Ružić: Ellen Stewart je još prije više od 30 godina proputovala cijelu Evropu. Gostovala je tada u Zagrebu i Dubrovniku, u sklopu IFSK-a, kao i u ostalim gradovima istočne Evrope. Od tada je surađivala s mnogim umjetnicima iz istočnog bloka (najviše s **Tadeuszom Kantorom**), organizirala mnoga gostovanja naših umjetnika u Americi, a i dobar dio njezine grupe su činili ljudi iz tih krajeva. Cijelo vrijeme održava kontakte tako da jako dobro poznaje situaciju kod nas, razlikuje sve struje i probleme.

F *Predstavu ste pripremali u Italiji. Kako je to izgledalo?*

S.Ružić: Sve skupa za mene je bilo veliko iznenađenje. Ellen Stewart u selu pored Spoleta ima kuću s 20-ak soba u kojoj je ovog ljeta boravilo 30-ak ljudi koji su radili na predstavama. Princip rada je bio zasnovan na tome da svi radimo sve. Rano ujutro smo se dizali zbog proba koje su se održavale na otvorenom (uglavnom na 40°C), do 2 ili 3 sata popodne, onda bismo sami spremali ručak, nakon čega bismo imali pauzu za cigaretu i pranje suđa, nastavljali bismo s probama do

navečer, kuhali večeru i nakon toga još imali muzičku probu ili slično. S obzirom da nismo imali nikakve radnike niti "scence" (čak ni inspicijenta, što na početku nikako nisam mogao shvatiti), sami smo nosili i slagali instrumente i kompletnu scenografiju. A kako smo trebali raditi na jednoj čistini pokraj kuće, morali smo raskrčiti dobar dio šume, posjeći, pokositi i napraviti platforme. To smo radili kad nismo imali probe.

Suludi tempo, reklo bi se.

S.Ružić: Da, u početku mi je bilo užasno naporno. To je bio ogroman napad na samosvijest hrvatskog glumca naviklog na posve drukčiji način rada. Na početku sam imao užasan otpor prema svemu tome. Nisam imao kondicije, a i taj američki sistem druženja, gdje je sve bilo brzo, gdje se brzo dijele dužnosti i gdje je na prvi pogled sve jako dobro organizirano, bio mi je stran. Ali, relativno brzo sam se navikao.

Da bi takav način rada funkcionirao, potrebna je, pretpostavljam, čvrsta disciplina.

S.Ružić: Ellen Stewart je predivna osoba, ali kod nje nema demokracije. Ona je apsolutni šef. Ono što ona kaže, mora se poštivati i tome se ne smije prigovarati. Naredbe se moraju izvršiti, a tek onda se može komentirati. To je nekada smiješno, nekada naporno, ali na kraju ispadne dobro. Inače, Ellen je strašno živopisna južnjakinja od svojih 80 godina koja je duhovita čak i kada viče.

Kako si Ti osobno radio sa Ellen Stewart*?*

S.Ružić: Meni je bilo nešto napornije nego drugima jer sam uletavao u predstavu koja je već igrana, prije 10 godina. Ovo je zapravo bila obnova. Morao sam odmah loviti situacije, pokrete. Bio sam jedan od članova kora u predstavi u kojoj se neprekidno pleše i pjeva. U La Mami se ne očekuje od čovjeka da nešto razmišlja već da sluša instrukcije i djeluje. Ja sam bio sklon filozofiranju i, kao drugo, nisam bio fizički spreman. Ellen nije koristila ono što sam ja imao i znao od prije, već je isforsirala plesni, fizički dio koji je kod mene bio najmanje spreman. Za početak, morao sam izbaciti neke svoje tjelesne komplekse. Bilo mi je jako teško i, vjerojatno, jako smiješno. Ali, s vremenom, stvar krene. U dvadeset dana cjelodnevnog rada, puno se može napraviti. Čovjek dobije kondiciju, odlučnost i postane svjesniji svoga tijela. Puno su mi pomogli kolege, i najveće zvijezde u grupi su radile sa mnom, što se kod nas nikada ne bi moglo dogoditi.

Nakon dva tjedna proba Mit o Edipu *je bio dovršen. O kakvoj se predstavi radilo?*

S.Ružić: Kada je prije deset godina dobila novac od grčke vlade za predstavu *Mit o Edipu*, Ellen Stewart je u atenskoj knjižnici mjesecima istraživala stare spise i nakon toga napravila svoju verziju mita koja ne odstupa drastično od originala, ali drukčije interpretira neke likove i odnose između članova obitelji, povezuje neke inače odvojene dijelove mitologije, spaja nekoliko generacija bogova i slično. Naravno, kor pleše i pjeva cijelo vrijeme i, zapravo, ima glavnu ulogu. U principu, u predstavi nema solista.

Na kojem jeziku je igrana predstava?

S.Ružić: Iako svi članovi ekipe osim mene žive u Americi, ekipa je međunarodna. Tako da je jezik izmišljen. Mada je dosta dijelova na grčkom, između ostalog i zato što nam je kompozitor bio Grk. Jezik predstave je sličan grčkom, ali je kombinacija raznih jezika i oslanja se na mnoge na arhetipske riječi, rečenice i konstrukcije u mnogim jezicima.

Koliko je to utjecalo na razumijevanje predstave?

S.Ružić: Sadržaj je izlazio više iz glume, a ne iz jezika, pošto jezik ni u jednom trenutku nije samostalan. On je uvijek popraćen glazbom, plesom ili pjevanjem. Tamo se te tri stavke ne odvajaju. Uostalom, predstava je i definirana kao plesna opera. To je poetika grupe La Mama. Prema Ellen Stewart, ako ti na predstavu dođe Kinez ili Japanac i ako te nije razumio, onda nisi napravio ništa. Moraš napraviti predstavu koja će svima biti razumljiva.


Goethe/Katunarić: Ifigenija

Osim Mita o Edipu *spomenuo si još jednu predstavu. Što ste to radili?*

S.Ružić: Druga predstava zvala se *Geranos*. Geranos je grčki ples u labirintu, s pričom o Minotauru. Tu predstavu je radio **Andrea Paciotto**. Formalno, predstava je bila slična Edipu, to jest i u njoj su prevladavali ples i pjesma. Na turneji smo naizmjenično igrali te dvije predstave.

U kojim ste sve gradovima igrali?

S.Ružić: Turneja je počela na Siciliji. Sicilija nam je bila bitna jer smo morali zaraditi novac da bismo isplatili atuobus. Radili smo i u najgorim uvjetima, igrali bismo na stepenicama teniskog igrališta ili na rivi. U Istanbulu je zapravo počeo, nazovimo to tako, umjetnički dio turneje. Tamo je, za razliku od Italije, organizacija bila vrhunska. Igrali smo na otvorenom, u prostoru stare kovačnice novca koji se nalazio neposredno do Plave džamije pa nam je bilo neobično kad smo, paralelno s našom predstavom, slušali glas mujezina. Zatim smo išli na Ohrid. Igrali smo na ruinama Samuilova grada. Tamo smo imali najveće dnevnice. Onda smo otišli za Dubrovnik, nakon Dubrovnika je ekipa otišla u istočne krajeve, a ja sam, iz razumljivih razloga, pauzirao. Sve skupa završilo je u Beču, odnosno u Carnuntumu.

Gostovanje u Dubrovniku je bio otprilike središnji dio turneje.

S.Ružić: Bilo je predviđeno, a tako je i ispalo, da Dubrovnik bude kruna turneje. Na svim mjestima se ulazilo u neke kompromise, ali u Dubrovniku ne. Igrali smo na prekrasnom prostoru, na Pilama. Tu su zaigrale cijele Pile i prostor oko njih. Bio sam vrlo ponosan jer je sve, organizacijski, bilo na vrlo visokom nivou. Naprosto, sve je funkcioniralo.

Ipak, prvu večer predstava je otkazana.

S.Ružić: Da, Ellen Stewart je prvu večer otkazala predstavu zato što sa mola nisu bile maknute dvije barke, što je bilo dogovoreno. Svi su bili užasno ljuti zbog toga, pogotovo ja. Mislio sam da nije imala pravo to napraviti. Bilo je tu žuči, suza i preklinjanja, ali nije pomoglo. Drugi dan smo, međutim, igrali obje predstave koje su sjajno uspjele. Svi su bili oduševljeni. A cijela ekipa je bila oduševljena gradom i obalom. Bio sam izuzetno ponosan na Dubrovnik, iako to nije moja zasluga.

I, konačno, koliko je Tebi osobno pomogao rad u La Mami i ova turneja?

S.Ružić: O mnogim stvarima u toj grupi se može sporiti. Međutim, ja sam sa te turneje došao s dva neprocjenjiva iskustva: dobio sam veliko samopouzdanje i shvatio da teatar nema nikakvih prepreka i da je kazalište, bez obzira na uvjete, moguće svugdje, u svako vrijeme i na svaki način.

Siniša Ružić

After the five days workshop in Zagreb was over, Ellen Stuart, the artistic director of La Mama, invited a young actor Siniša Ružić to join the two months tour and participate in the performances "The Myth about Oedypus" and "Geranos". "I was a choir member in the performances that are almost solely based upon dancing and singing. Ellen did not use the skills I already had, but she forced me into the dance, the physical theatre for which I wasn't ready. I had to get rid of some of the complexes I had. It was very hard and sometimes even funny. Bu yo can do a lot in 20 days of hard work - you get in shape, you become decisive and more aware of the posibilities your body has." La Mama performend in Palermo, Istanbul, Ohrid, Dubrovnik and Carnuntum near Vienna. "I came back from the tour with two precious experiences - great self-confidence and the awareness that the theatre is possible everywhere, at any time and in every way."

SMRT JE PRISUTNA *IN ABSENTIA*

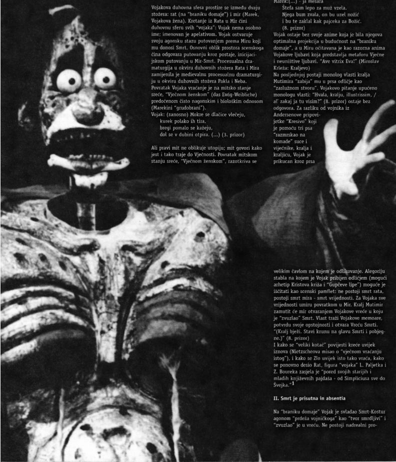


Piše: **Suzana Marjanić**

Zagrebačko kazalište mladih

Povratak Vojaka:
U verse stavio
LUKO PALJETAK
prema scenariju za koji je
ZLATKO BOUREK
smislio sredinu, kraj i
početak

režija, lutke, kostimi,
scena:
Zlatko Bourek



I. Procesualna dramaturgija: Vojakovo putovanje kroz postaje iz Rata u Mir koji mu donosi Smrt

Vojakova duhovna sfera prostire se između dvaju stožera: rat (na "braniku domaje") i mir (Marek, Vojakova žena). Kretanje iz Rata u Mir čini duhovnu sferu svih "vojaka": Vojak nema osobno ime; imenovan je apelativom. Vojak ostvaruje svoju agonsku stazu putovanjem prema Miru koji mu donosi Smrt. Osnovni oblik prostora scenskoga čina odgovara putovanju kroz postaje, inicijacijskom putovanju u Mir-Smrt. Procesualna dramaturgija u okviru duhovnih stožera Rata i Mira zamijenila je medievalnu procesualnu dramaturgiju u okviru duhovnih stožera Pakla i Neba. Povratak Vojaka vraćanje je na mitsko stanje sreće, "Vječnom ženskom" (das Ewig-Weibliche) predočenom čisto nagonskim i biološkim odnosom (Marekini "grudobrani").

Vojak: (zanosno) Mokre se dlačice vlečeju,
kurek polako ih tira,
bregi pomalo se kažeju,
dol se v dubini otpira. (...) (3. prizor)

Ali pravi mit ne oblikuje utopiju; mit govori kako jest i tako traje do Vječnosti. Povratak mitskom stanju sreće, "Vječnom ženskom", razotkriva se kao distopija (razmjesto): Marek se očituje u paklenskoj naravi svoga Ženstva onome koji je u njezin lik projicirao Vrata Neba.

Marek:(...) - ja mesara
Štefa sam lepo za muž vzela.
Njega bum zvala, on bu uzel nožić
i bu te zaklal kak pajceka za Božić.
(8. prizor)

Vojak ostaje bez svoje anime koja je bila njegova optimalna projekcija u budućnost na "braniku domaje", a u Miru očitavana je kao razorna anima Vojakove ljubavi koja predstavlja metaforu Vječne i neuništive ljubavi. "Ave vitrix Eva!" (Miroslav Krleža: Kraljevo)

Na posljednjoj postaji monolog vlasti kralja Mutimira "zabija" mu u prsa odličje kao "zaslužnom stvoru". Vojakovo pitanje upućeno monologu vlasti: "Hvala, kralju, illustrissim, / al' zakaj ja tu visim?" (8. prizor) ostaje bez odgovora. Za razliku od vojnika iz Andersenove pripovijetke "Kresivo" koji je pomoću tri psa "razmrskao na komade" suce i vijećnike, kralja i kraljicu, Vojak je prikucan kroz prsa velikim čavlom na kojem je odlikovanje. Alegoriju stabla na kojem je Vojak pribijen odličjem (mogući arhetip Kristova križa i "Gupčeve lipe") moguće je iščitati kao scenski pamflet: ne postoji smrt rata, postoji smrt mira - smrt vrijednosti. Za Vojaka sve vrijednosti umiru povratkom u Mir. Kralj Mutimir zamutit će mir otvaranjem Vojakove vreće u koju je "zvuzlao" Smrt. Vlast traži Vojakove memoare, potvrdu svoje opstojnosti i otvara Vreću Smrti.

"(Kralj bježi. Stavi krunu na glavu Smrti i pobjegne.)" (8. prizor)

I kako se "veliki kotač" povijesti kreće uvijek iznova (Nietzscheova misao o "vječnom vraćanju istog"), i kako se Zlo uvijek isto tako vraća, kako se ponovno desio Rat, figura "vojaka" L. Paljetka i Z. Boureka zasjela je "pored svojih starijih i mladih književnih pajdaša - od Simpliciusa sve do Švejka."[1]

II. Smrt je prisutna in absentia

Na "braniku domaje" Vojak je svladao Smrt-Kostur agonom "prdeža vojničkoga" kao "tvor smrdljivi" i "zvuzlao" je u vreću. Ne postoji nadrealni pro-



pobjeda nad Smrću, koja je "znak pobjede i rješenje svega", znači pobjedu nad Ratom: "(...) nema Smrti - nema rata". Bizarna slava fekalija može se iščitati kao sardonski smijeh Vojaka nad vlastitom vojnom sudbinom i kao polemički tekst o trpećem tijelu "vojaka" na ratištima.

Vojak: (...) Govno vojničko i prdež
   zasluzuje vječnu slavu. (2. prizor)

"Zbog sreće horvatskoga puka patnog" Vojak prinosi žrtvu: na Smrt u vreći primjenjuje strategiju "dubinskog onesvješćivanja" pomoću "zlatnog kureka". Batinanje vreće uobičajeno je sredstvo iskazivanja pučke agonalnosti u folklornom predstavljanju: međutim, Vojak umjesto batine primjenjuje "zlatni kurek". Smrt scenski prisutna *in absentia* u Vojakovu putovanju kroz postaje iz Rata u Mir. Vojakova Vreća Smrti zamijenila je "vrećicu živih" *(seror hahayim)*.[2]

Ikonografija Smrti personificirana je likom Kostura groteskne ženske tjelesnosti koja ne predočuje statičnu smrt, nego dinamičnu Vojakovu smrt: u smrt Vojak ne ulazi na "braniku domaje" nego povratkom u Mir. Ikonografija dinamične Vojakove smrti predočena je njegovim trpećim tijelom: putovanjem kroz postaje Vojak žrtvuje dijelove vlastitoga tijela ("zlatni kurek", "hrabro srce") i pokretnu imovinu ("smrdeća cipela i štrinfe", vrećica zlata) kako bi spriječio otvaranje Vreće Smrti. Povratak označuje njegovu Smrt koja počinje završetkom Rata, od trenutka kada više nije "vojak", kada mu Bijeli anđeo donosi vojnu knjižicu.

Prva žrtva, "smrdeća cipela i štrinfe", prinijeta je na nadrealnoj postaji Zvijeri (Gospon Krokač), kao negativnom simbolu koji iskazuje mračno i agresivno ponašanje kolektivno nesvjesnog (agresija, proždrljivost). Teriomorfna lutka Zvijeri objedinjuje u svom liku atribute mitskog bića (*krokodil* je po značenju blizak *zmaju*) i atribute dječje igračke (umjesto krljušti ima cvijeće).[3] Cipela je simbol putnika, a Vojak će od sada putovati bez "cokula". Sama obuća u narodnom vjerovanju imala je vrijednost zaštitnog sredstva, vršila je službu amuleta (apotropejska magija) te se s vremenom pojavila kao talisman. Žrtvovanjem "smrdeće cipele" Vojak gubi dio identiteta, amulet i talisman; što čini uvod u "komadanje" njegova tijela.

Druga žrtva, "zlatni kurek", prinijeta je na zlodemonskoj postaji diablerije vladara tmine (Vrag). Oduzimanje "zlatnog kureka" na psihološkom planu znači oduzimanje nagona, a odsutnošću nagona onemogućeno je Vojakovo mitsko stanje sreće (Marek). Vojak ostaje rasredišten: Vrag mu oduzima sedmi čovjekov ud, središte oko





kojega se granaju noge, ruke, kralježnica i glava. Vojak ostaje bez ljudotvorne imenice (praslavenska riječ kur - pijevac). Lutka Vraga objedinjuje u svom liku kršćanske atribute (kršćanska predodžba prema kojoj je Vrag rogat; simbolika roga kao ružnog đavolskog znaka) i narodne predodžbe prema kojoj je Vrag povezan uz vatru pakla, vječni oganj i uz materijalno-tjelesno dno (odabire "zlatni kurek").

Treća žrtva, vrećica zlata, prinijeta je na postaji Razbojnika, koji na simboličkom planu obilježava količinsko shvaćanje novca (zlata), njegovo tradicionalno izrođivanje u znak ratnog plijena.

Vojak: S ratnicima ja znam se borit, mrijet,
   a ne s lupežima! Kakav je to svijet
   što u miru vodi osvajački rat?
   Gubi se, ti nisi borac, ti si tat. (6. prizor)

Na zemaljskoj postaji Razbojnika Vojak žrtvuje vojničku plaću koja je simbol vladara i Vojakove jedine imovine dobivene za tri godine provedene na "braniku domaje".

Četvrta žrtva, "hrabro srce", "ljubavi puno srce", prinijeta je na postaji "nalarfane Kurve golih sisa". Trenutak gubitka srca, vlastitoga oltara, trenutak je Vojakove spoznaje *locusa horridusa* povratka u Mir. Tada izgovara dva stiha Preradovićeve domoljubno-alegorične pjesme "Putnik" (1844.) kojima materijalizira unutrašnju bol: "Ne znam puta, ne znam staze,
   Svud go kamen noge gaze, (...)"

Kao što je Tennessee Williams u dramskoj bajci "Camino Real" (1953.) napisao igru simbola u čast "zlatnog srca" (Kilroy založio je svoje zlatno srce

Bilješke

1 Maja Bošković-Stulli, 1975. Usmena književnost kao umjetnost riječi (Zagreb: Mladost, 261.); članak *O starom vojaku kome nema mjesta ni u paklu ni u raju* (Krugovi, Zagreb, 1955., br.5)

2 "**Vrećica živih**, taj zagonetni izraz (*seror hahayim*), pojavljuje se samo jednom u Bibliji, u Samuel I, 25, 29, (...). Vrećica označuje mjesto na kojem se čuva princip života, uz očitu konotaciju spasenja (vidi **Knjiga Sirahova**; 6,16). (...)"
J. Chevalier - A. Gheerbrant, 1987. (1969.), Rječnik simbola (Zagreb: Nakladni zavod MH, 765.)

3 "U Bibliji je pod imenom Levijatana krokodil opisan kao jedno od čudovišta praiskonskog kaosa (Job, 40, 25 - 41, 26)."
J. Chevalier - A. Gheerbrant, 1987. (1969.), 317.

4 "(...) U srednjem vijeku imali su ljudi dva srca. (...) Čini se da bi se srce moglo presaditi iz jednog tijela u drugo baš stoga što ono ne pripada tijelu. (...) Vitez koji je svoje srce poklonio "dami svoga srca" može ipak biti vrlo hrabar, vrlo srčan ratnik. Nitko nije pretpostavljao da je zbog toga izgubio druge osobine koje se povezuju s fizičkim srcem."
Morus (Richard Lewinsohn), 1963. (1959.), Povijest srca, preveo Dragutin Perković (Zagreb: Naprijed, 61.)

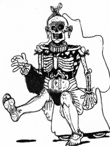
5 Maja Bošković-Stulli, 1975., 260.

6 "(...) Lutke su gotovo prirodne veličine; čak su i njihove oči, obrve i prsti zasebno artikulirani. Potrebne su tri osobe za upravljanje jednom lutkom. Lutke su vođene ispred detaljizirane dekoracije pozornice, a prate ih pjevači i glazbenici, koji izvode *gidayu* ili *joruri* koji se smatra najtežom i najdramatičnijom glazbom u Japanu. I pjevači i glumci svoje učenje započinju u djetinjstvu, a do svoje četrdesete ili pedesete godine postižu izvanrednu razinu umijeća. (...)"
Faubion Bowers: Theatre in the East. A Survey of Asian Dance and Drama.

kako bi mogao kupiti nakit i haljine Ciganki Esmeraldi), tako Vojak nudi svoje "hrabro srce" kao žrtvu koju će Kurva priutjeloviti.[4]
Poput groteskne figure "jarca živoderca" iz usmene književnosti Vojak postaje "živ klan nedoklan".[5]

III. "Oblik grotesknog jest pokušaj da se spozna i prevlada demonsko u svijetu." (Wolfgang Kayser)

Lutke su groteskne alegorije demonskoga svijeta; utjelovljuju nemaskiranu zbilju u kojoj se očituje iracionalnost zla. Lutkarskom tehnikom koja se koristi *elementima* japanskog lutkarskog kazališta *bunraku*[6] Zlatko Bourek objedinio je "dvojnika" Shakespeareova kazališta (dvojnik kazališta je realnost: čitav svijet glumi glumca, cijeli svijet je pozornica) i "dvojnika" Artaudova kazališta (dvojnik kazališta je arhetipska stvarnost, aracionalna mudrost; Antonin Artaud: Kazalište i njegov dvojnik, 1938.). Arhetipska stvarnost "Povratka Vojaka" predočuje sudar Erosa i Thanatosa: eros za životom očituje se kao napor života. Povratak Vojaka je napor prevladavanja postaja - prepreka - zamki kako bi se onemogućilo otvaranje Vreće Smrti i ostvario povratak na mitsko stanje sreće (Marekini "grudobrani"). Arhetipska stvarnost je okrutnost koju Antonin Artaud u pismu Jeanu Paulhanu (Pariz, 16. studenoga 1932.) određuje kao filozofski determinizam: okrutnost je svjesna, stroga upravljenost, podčinjavanje nužnosti.[7]
Eros za životom očituje se kao napor života, a život je uvijek nečija smrt.[8] Alegorična farsa "Povratak Vojaka" komikom pokreta koja se temelji na kazalištu "batine i batina" predočuje okrutost života.
Lutke imaju vrijednost verbalne slike, one su figuralni prikaz svakog izraza užasne slike opasne stvarnosti. Njihova nakazna komičnost prelazi iz krvavo ozbiljnog u grubu i drastičnu komiku. Groteskna nakaznost Vojakova tijela poništava prirodne relacije dijelova i cjeline tijela: njegov "zlatni kurek" i "hrabro srce", "ljubavi puno srce" odvajaju se od tijela i postaju groteskne slike "po sebi". Groteskne lutke odraz su apsurdnog svijeta, iščašenog, razglobljenog svijeta. U grotesknom svijetu, miješaju se u stvarnosti odvojene kategorije: ljudsko-teriomorfno (Vojak - Zvijer "Gospon Krokač"), realno - dualizam imaginarnog (Vojak - Bijeli anđeo i Vrag), živo - mrtvo (Vojak - Smrt). Groteska profanizira sakralno i tako se približava



svetogrđu: Bijeli anđeo (grč. ággelos "vjesnik") kao Vojakov anđeo čuvar preuzima njegov individualni karakter; mens Bijeloga anđela sklon je vulgarizmima.
Bijeli anđeo: (...)
Kureka zlatnog nemoj pozabit,
jer Marek će ti rogeka nabit. (3. prizor)

Frazem "nabiti rogeka" upućuje na predodžbu prevarena muža (rogati muž), na predodžbu kako iz glave prevarena muža raste rog radi ženine nevjere.
Vojak nije *miles gloriosus* srednjovjekovne farse, već vojak - *pharmakos* (žrtveno janje) tragičke ironije.**9**
Njegova je žrtva neizbježna jer je tragički izdvojen iz društva: posjeduje Vreću Smrti. Nije junak *tragičke hamartie* : stradao je u neizbježnoj ironiji ljudskoga života - "ljudska priroda pod smrtnom presudom."**10**
Vojak je nevin u tom smislu što je ono što se njemu događa veće nego što su posljedice njegova postupka: pobijedivši Smrt natovario se Vrećom Smrti i preuzeo odgovornost za Smrt.
Bijeli anđeo: Imao si vrašku sreću,
zato dobro čuvaj vreću,
klizne li Smrt, s tobom, shvati,
nadrapat će i Horvati. (3. prizor)
Vojak je kriv u tom smislu što je pripadnik društva krivnje, života. Život je napor, a napor je okrutnost. "Povratak Vojaka" predočuje alegorijski zemljovid postaja napora i okrutnosti, okrutnosti života: nadrealna postaja Zvijeri, zlodemonska postaja diablerije vladara tmine (Vrag) i tetramorfna zemaljska postaja (Razbojnik, Kurva, Marek, kralj Mutimir).**11**
Alegorična farsa "Povratak Vojaka" završava distihom Krležine "balade" Khevenhiller objavljenom glasom Smrti: "Kak je tak je, tak je navek bilo,
kak bu tak bu, a bu vre nekak kak bu."

Jezične permutacije Krležine "balade" *Khevenhiller* usredotočene su na martirološki fatalizam kolektivne svijesti, međutim i na svijest o tome da fatalizam povijesti oblikuju ljudi.

"Jer, pristupite li danas tom regrutskom mesu da biste mu objasnili
kako su topovi kriminalne protuljudske tepsije i kako se ta
krokodilska ždrijela hrane isključivo našim vlastitim, tj. ljudskim
glavama, ili kako u crkvama ne stanuje savršeno nitko, spalit će
vas na lomači samo zato jer te "lijeve teorije" smatra opasnošću
za svoje drage fantome pred kojima maše repom pasjim, kao pred
generalima ili biskupima."

Miroslav Krleža, *Davni dani* (1916. godina)

The death is present *in absentia*

The performance of Luko Paljetak's text "The Death of the Soldier" directed by Croatian famous director, puppeteer, animator and set designer Zlatko Bourek, is being analysed by literary critic Suzana Marjanić. The performance is using the elements of the Japanese buraku puppet theatre. Two performers, being a whole bunch of the characters, are playing this alegorical pharse grounded within the "theatre of the beating and the beating stick". The freaky comic of the Bourek's puppets is trangressing from the bloody seriousness to the rough comedy, which is the exact picture of the life's cruelty. The main characteristic of the performance is the dramaturgy of the process - the Soldier's journey through the mansions of War to the Peace that brings him Death. The play is being performed in Croatian, German and Italian language.

Published in New York by Thomas Nelson & Sons (Canada) Limited, 1959., str. 343.

7 "(...) Najobičniji filozofski determinizam predstavlja, sa stanovišta naše egzistencije, jednu od slika surovosti. (...)
Surovost je, pre svega, svesna, to je neka vrsta stroge upravljenosti, podčinjavanje nužnosti. Nema surovosti bez svesti, bez neke vrste primenjene svesti. Svest je ta koja daje izvršenju svakog životnog čina boju krvi, svoju surovu nijansu, pošto se već zna da je život uvek nečija smrt."
Antonin Artaud, 1971. (1964.) Pozorište i njegov dvojnik, prijevod i predgovor Mirjana Miočinović (Beograd: Prosveta, 117.)

8 "Sve što je akcija jest surovost".
"Napor je surovost, život kroz napor je surovost."
Antonin Artaud, 1971. (1964.), 101, 118.
9 Northrop Frye, 1979. (1957.) Anatomija kritike, prevela Giga Gračan (Zagreb: ITRO "Naprijed", 53-56.)

10 Northrop Frye, 1979. (1957.), 55.

11 "Možemo reći da je to avangardno kazalište, a njegova se avangardnost očituje u tome što računa s tradicionalističkim tipom simbola. Npr. Kralj, Vrag, Smrt - sve su to tipovi koje poznaje europska literatura u kojoj je smrt pokretač radnje. U zbirci narodnih priča Maje Bošković-Stulli postoji mnoštvo pripovijedaka o vojaku koji se iz rata vraća kući. (...) U mojim komadima nema vremena za ekspoziciju. (...) Riječ je o vrlo jasnoj dramaturgiji, poput Stoppardove. (...) Riječ je o univerzalnom jeziku figura. Budući da se u teatru priča pokretom, tekst je jednostavan, glazba mu je ravnopravna. Paraćeva glazba slijedi motive pučkog teatra, do njega mi je stalo. (...)" **Zlatko Bourek**
Želimir Ciglar: Čamac za kuću nositi - razgovor sa Zlatkom Bourekom, Večernji list, Zagreb, 20. X. 1996., str. 17.





Piše: **Louis Boersma**
Snimio: **Rajko Tasić**

Dance & rave u ugljenokopima

Rudnici su u gledatelje i izvođače utisnuli svijest o tome kako su teško mnogi ljudi morali raditi. Štovanje što su ga za rudare svi prisutni osjetili do samih kostiju, bacilo je svjetlost na energiju kojom je cijela grupa izvođača predstavljala te veličanstvene noći

Labin u srcu Istre pospano je mjestašce u kojem se ništa ne događa... No čovjek bi se lako mogao zabuniti, misleći kako je to baš sve vrijeme uspavani gradić, posve nedodirnut ratom, jer - sveko toliko mjesto se budi i živi na nogama, zahvaljujući djelatnostima **Labin Art Expressa**, koji je ove godine uspio organizirati gažu koju, što god o njoj posjetitelji mislili, neće biti lako zaboraviti.

U starim labinskim ugljenokopima trotjedna radionica međunarodne **Pauper Group Inc.** završila je velikim performanceom koji je, zajedno s anti-rave Rave Partyjem, trajao cijelu noć - duže nego što bi bilo potrebno za izvedbu neskraćene verzije Verdijeve Aide.

Izvedbe su bile paklenski zlovopisne, u kontrastu s anti-rave partyjem smještenim u središni, što se pak pretvorilo u rave party sa živahnim umjetničkim događanjem u središtu cijele stvari.

Ma kakav techno, jungle i hardcore i hiphop i house... kako se sve te stvari već ne zovu: jezik našeg vremena zove se dance!

Po prvi put od zatvaranja rudnika, 1984. g, čitavo je postrojenje oživjelo. Željno da vidi koji se to vrag događa, rastuće se mnoštvo okupilo na tom velikom i otužnom mjestu. I vidjelo kako čitava povijest kazališnog postavljanja biva pometena od dance-performera kakve nitko nikad nije vidio - barem ne na tom mjestu i u tom vremenu.

Svakako, lokacija je bila savršena za događaj kakav je *The Chocolate Dildo Very Pop Rave Party*. Rudnici su u gledatelje i izvođače utisnuli svijest o tome kako su teško mnogi ljudi morali raditi. Bila prošlost kakva je bila, štovanje što su ga za rudare svi prisutni osjetili do samih kostiju, bacilo je svjetlost na energiju kojom je cijela Grupa Izvođača predstavljala te veličanstvene noći. Cjelonoćna događanja oborila su sve s nogu i ako su na kraju izvedbe (što će reći: rano ujutro) svi bili iscrpljeni, bilo je to zacijelo zbog dana i kvalitete, a ne kvantitete onoga što su vidjeli.

Zanima vas što je bilo dalje, ha?

Uglavnom, cijela ideja koja je stajala iza spektakla, potekla je od Labin Art Expressa. Prije dvije godine, dečki iz Expressa zaključili su kako bi bilo dobro imati međukulturnu razmjenu s drugim zemljama na posebniji, umjetnički način. Godine 1995. doveli su **MAPAZ** (Moving Academy for Performing Arts Zagreb) i Griftheatre iz Amsterdama da održe neke radionice plesnog kazališta, te zvuka i rasvjete. Bile su vrlo uspješne, no Expressu se činilo da su isuviše odgojne, pa su ove godine pokušali ispuniti prazninu između izvođača i publike, te između ljudi općenito, nastojeći organizirati izvedbu u kojoj će se izgubiti granice između umjetnosti, performancea i partyja kako bi se dobila organička ako već ne orgastička cjelina. I uspjeli su. Na udruživanje snaga pozvali su međunarodnu Pauper Group Inc., članove pulske grupe Inat, te lokalne dancere i D.J.-ove.

Tjednima su građani Labina i turisti morali izlaziti na kraj s izvedbama koje nitko nije očekivao. Pauper Group Inc. dala se na radionice izvan svih očekivanja, što je značilo da su uspijevali iznenaditi sve ili nikoga. Pa ipak, uspjeli su se smjestiti u okružje, što znači u Istru, oštećenu ratom na drukčiji, nematerijalni način. U želji da budu vruća, crvena organizacija (kako je objasnio glasnogovornik grupe), kao suprotnost hladnoj zelenoj, dubokoj plavoj ili dosadnoj sivoj, po dolasku na mjesto odvijanja imali su tek naznaku osnovne ideje o zločinu umjetnosti. Na licu su mjesta odlučili izvitoperiti neke zamisli i postaviti dance za glavnu pogonsku silu svog djelovanja. I budući da su post-postmoderna grupa, oblikovali su neke klasične forme plesa u nov način: Jacuzzi!

Jacuzzi!, koji pomalo nalikuje novim plesnim izražajima **Williama Forsythea**, koreografa Frankfurter Balleta, znači novi plesni izričaj, koji - rabeći klasične uzorke - svaki put iznova stvara drukčiji jezik. Jacuzzi! se ne želi unaprijed postaviti pod kišobran neke teorije, priznaje jedino teoriju stvorenu na licu mjesta. To je neprestano izmišljanje novih igara, čija je posljedica iznenađenje za svakoga.

I tako je Pauper na središnjem labinskom trgu stvorio nešto što je nazvao Brzi napad, a sastojao se od nečeg što bismo mogli označiti pokretnom abecedom: plesači samostalno stvaraju slova kako bi doslovno oblikovali riječi i rečenice različitih jezika. Kako god okreneš, igra.

No, usredotočimo se na glavni događaj. Chocolate Dildo Very Pop Rave Party Lokacija savršena, rasvjeta pod kontrolom, čitava predstava organički ujednačena. Za uvod, publika je mogla prošetati kroz zahode i tuševe i vidjeti što se tamo događa. Muški je zahod bio prekriven visećim zelenim lišćem i nalikovao je tek otkrivenom drevnom hramu u nekoj udaljenoj džungli. Tuševe su opsjele lude žene u ulogama osoba koje muškarcima pokazuju stvari od kojih se gubi razum. Jesu li bile napaljene ili ispaljene? Nikad nećemo saznati. Ali svakako je bilo zezancije. U staroj garderobi, zaglavili biste u ukletoj kući bez izlaza, gotovo kao u predvorju Hada.

Svejedno je to bila zabavna i duhovita predstava.



Iza nje je stajala **Nicole Beutler** iz Muenchena, članica Paupera. Nicole kaže: "Ne zanima me psihološko, nego tjelesno. Kako tijela funkcioniraju, kako se kreću. Od postojećih tjelesnih mogućnosti želim stvoriti nova tijela s novim funkcijama. Na ovom sam mjestu željela stvoriti lica koja podsjećaju na ljude iz prošlosti. Ipak, lica su takva kakva su - po svemu što ih nosi oni su ljudska bića, premda pokazuju najekstremniji dio sebe."

Nešto kasnije, ostale su se izvedbe odvijale usred rave partyja. Nisu svi D.J.-ovi bili jed-



nake kvalitete, no ipak su uspijevali održati visoku stopu bitova u minuti.
I tako, bila je to interaktivna predstava, kojoj nije bila potrebna virtualna stvarnost - bila je duboko u stvarnom vremenu i prostoru.
Neke izvedbe ipak treba posebno spomenuti. **Suzanne Marxs** iz Essena, također članica Paupera, postavila je performance koji bi se bez problema mogao izvoditi samostalno. U snopu svjetlosti dijaprojektora koja se sve vrijeme svakih nekoliko sekundi pali i gasi poput camere obscure, tri plesačice ulaze u svjetlost koja tako postaje sve manja i manja. Isprva žene komuniciraju na udaljenosti, jezikom tijela što podsjeća na antičku Grčku, zgodno i uredno, ali sasvim površinski, nema od toga nikakve štete. Dok se zbijaju u postupno sve manji snop svjetlosti, moraju se jedna drugoj približiti, pa njihovo komuniciranje postaje sve intenzivnije. Na kraju se sve tri, divljom snagom, bore za jednu jedinu ružu. Alegorija o tome kako se ljudi ponašaju pod pritiskom, na primjer za vrijeme rata, ipak je sadržavala i jednu drugu poruku. Želeći se dočepati ruže, simbola znate već čega, plesačice su bile pripravne ići sasvim do kraja. Pa ako camera obscura simbolizira današnju moć medija, onda je poruka jasna i glasna: medij i poruka više nisu isto, jer je medij sebi prigrabio život!
Nešto kasnije, **Sharon Smith** iz Londona izvela je predstavu koju su svi gledali s rastućim divljenjem, jer zadivljujuća je i bila. Posve različita od performancea Suzanne Marx, imala je istu skrivenu intenzivnost. Samo je po sebi jedinstveno iskustvo gledati ovu damu kako pleše. Kao da gravitacija ne radi na svoj uobičajeni način. Sharon Smith neprestano ulazi i izlazi iz fokusa.
You talking to me, huh? You talking to me? - kako kaže **Robert de Niro** u Scorseseovom *Taksistu*, tako nam je i Sharon na grubi način pokazala od čega se sastojimo. Čini se sve organičkim i plastičnim, no u zraku je ipak bilo tvari od koje satkani su snovi, snovi sa zaglušujućim bubnjevima, no ipak snovi. Sharon Smith je ponovno dokazala kako se čarolija nalazi u nama samima, točnije u našim unutrašnjim organima.
O čemu se zapravo radi u toj čitavoj priči o evoluciji? Kad čovjek makne u stranu sva ona divna i krasna vjerska pitanja, ostaju nam tijela, prekrasna kakva već jesu, da njima prekrijemo najgenijalniju staničnu strukturu koju poznajemo: aminokiselinu! Uostalom, čitav je naš život jedan veliki acid. Bude li evolucija napredovala razvit će se stanične strukture za čije pokrivanje ljudska bića neće biti dovoljna.
Jacuzzi! nam je htio pokazati kako živimo na prelijepom, no umirućem planetu, ali će ga u našem vremenu i još dugo u budućnosti nastavati ljudska bića. A ljudska će bića, izvan artificijelnih stvari, uvijek imati Dance! kao krajnji







Nitko još nikad nije vidio toliku energiju i predanost, k tome još i u spoju s vještinom. Te su cure sve vrijeme kao ukopčane u struju. Ne staju dok im se to ne naredi



oblik izražavanja i jezika.
Na kraju, karakteri koje je, da tako kažemo, sagradila Nicole Beutler, pojavili su se na visokom tornju na čijem se vrhu nalazi ime lidera sada nepostojeće zemlje koji je, što god se o njemu mislilo, bio vođa otpora protiv fašizma.
"Gubitnici! Gubitnici!", vikali su oni gore onima dolje.
U svitanje, svi su bili zbunjeni. Tko je tu jebena publika, a tko jebeni izvođač? Nitko više nije znao.
Eto, to dobijete kad vam Jacuzzi! dođe doma.

Ali ima još
No predstava još nije bila gotova. Točku na i stavio je postpostmodernistički film pod nazivom *Nizozemska turistica u Istri pokušava se identificirati s lokalnom muškom populacijom dok joj u međuvremenu izvanzemaljci isisavaju mozak*, napravljen u slobodno vrijeme autorice **Ingeborg Houwen** iz Amsterdama.
Ovaj kratki film svi bi trebali vidjeti.
Želeći pokazati svoje lice, Sunce je izronilo i preuzelo stvar u svoje ruke, pa su izvedbe završile, čak je i Rave utihnuo. Svršilo je. Ljudska bića ne mogu sve vrijeme stajati na nogama.
Ali djevojke koje to mogu članice su pulske grupe **Inat**, koja je sudjelovala u Pauperovoj predstavi. Nitko još nikad nije vidio toliku energiju i predanost, k tome još i u spoju s vještinom. Te su cure sve vrijeme kao ukopčane u struju. Ne staju dok im se to ne naredi. Kao što kaže **Maja Koroman**, članica grupe: "Sve za umjetnost!"
I u tom duhu predstavljaju. Putovat će Europom, a put će ih nanijeti u Kopenhagen i Prag, pa svima koji to mogu preporučujem da ih odu pogledati, tako su energične.

O gledateljima
Kad se imaju na umu Rave tulumi koji su se istodobno održavali u Puli i Opatiji, te tradicionalna istarska fešta u Žminju koju pohodi i do 15.000 duša, iznenađujuće je što se pojavilo dvjestotinjak ljudi, željnih sudjelovanja u svemu što bi se moglo dogoditi. Upravo su oni čitavoj izvedbi dali neophodnu intimnost. Ludo se zabavljajući, prisutni su pokazivali širok raspon stilova, klasa i još koječega. Jasno, u publici je bila uglavnom mlađarija, no bilo je i postarijih, savršeno opuštenih, majki s djecom i tako dalje.
Ta izmiješana publika priredila je vlastitu predstavu.
Tulum nisu imali samo lokalni D.J.-ovi. Pojavili su se i labinski dečki na koturaljkama. Pokazali su sjajnu predstavu, čiju narcisoidnost opravdava njihova mladost. Kako žene, tako i muškarce, kako hetero, tako i homo, svakoga je bilo zabavno gledati.
A mlade žene s djecom uistinu su novi ponos nove Hrvatske.
Jedna od njih, prelijepa djevojka, zaslužuje da je se posebno spomene. Zove se Anamaria i sama je svoja predstava. Ako imate tulum, pozovite Anamariju; ako dođe, tako ćete se provesti!
Poslije svega
Dečki iz Expressa obavili su dobar posao producirajući i propagirajući čitavu tu gažu. Problem je u tome što sad svi od budućnosti očekuju mnogo.

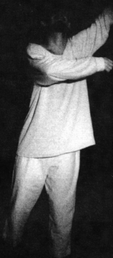
A što ima na umu Labin Art Express?
To ćemo, zacijelo, ubrzo saznati.
Express će se i dalje izražavati na vrlo izražajan i eksperimentalan način - ne postoji sredstvo kojim bi ih se moglo zaustaviti.
Pauper Group Inc. nastavlja sa svojim izvedbama. Najprije će organizirati The Chocolate Dildo Very Pop Home Coming Party, a pred kraj godine odlaze u New York.
Njihov član, **Matin Butler**, dobio je (kao jedan od malobrojnih) veliku i stimulirajuću subvenciju od Fonda Princa Bernharda, pa se može posvetiti razradi planova za budućnost.
A stanovnici Labina mogu se napokon opustiti. Sad kad je rat završio i sve to, mogu nastaviti sa svojim opuštenim životima i prirediti se za nadolazeću jesen i zimu.
Labin će ponovno biti prijateljski raspoloženi, pospani gradić.

Louis Boersma je nizozemski teoretičar specijaliziran za područje filozofije jezika.
Prevela: Martina Aničić

DRUGO OSJEČKO KAZALIŠTE *(prvi dio)*

Samo je rušenje Heima bilo nepotrebno opravdavati i objašnjavati: i tada i danas, međutim, ono što je Grad zapamtio rušiteljima, nedvojbeno je njihova rušiteljska slabost, njihovi veliki problemi pred činom rušenja toga dakle ruševnoga, vlažnog i opasnog zdanja

Piše: **Goran Rem**



SKUC Osijek: Kaspar

U sivoj boji vremena

Drugo je osječko kazalište vrlo teško uočiti u njegovu diskontinuiranom teturanju prostorima ionako zastrtim teškom ideologijskom maglуštinom - u Osijek osobito dovučenom sedamdesetih i osamdesetih.

Međutim, to drugo kazalište ipak s povremenim zastajanjima, prikupljanjima na odmorištima itd., postoji sve to loše vrijeme. To loše vrijeme Osijeka, njegove infrastrukturno zasivljene slike institucionalne kulture započete već dijelom u šezdesetim, ali neusporedivo smračeno u sedamdesetim i osamdesetim, ono je zavučeno u sve dijelove grada odnosno u sve dijelove njegove kulture. Ovaj paušal osječke kulturne slike nekih tek proteklih triju desetljeća, potrebno je potcrtati jer je u predmetu interesa ovoga teksta upravo boja tog vremena mogla, hipotetično a nekako primjereno reakcijama *druge* kulture, izazvati i intenzivnih uzvrata. To se i jest dogodilo, s jedne strane, međutim s druge strane pojavili su se replikanti *prve* gradske kulture, dapače, oni su bili u svojoj agresivnosti i doslovnosti prijepisa iz ideologijskih priručnika tih dana, još mnogo grublji izvodi napuštanja izvornoga osječkoga urbaniteta.

Heim

Kultni status u slici druge osječke kulture, ima tijekom šezdesetih i sedamdesetih jedan prostor. Tu se sada misli na doslovno tjelesni prostor, graditeljsku odnosno građevinsku strukturu koja je privlačila osječku izvaninstitucionalnu energiju. Riječ je o s početka tridesetih zaostaloj građevini njemačkoga kulturno-propagandnog sjedišta, teretom simboličnoga izuzetno opterećenoj, jer je navodno riječ o najistočnijoj takvoj njemačkoj ispostavi njezina prednacističkoga monumentalizma. Taj Heim, nažalost je okupiran tih sedamdesetih jednim organizacijskim tijelom svojevrsnoga kulturnoga centra tipa *radničko sveučilište za ovo-ono-nogometnu-i-auto-kulturu*, međutim, svejedno, njegovo građevinsko tijelo ipak funkcionira kao mjesto povremenog zgušnjavanja u ostvarenju *druge* kulture. Osobito je zanimljiva organizacijska jedinica tzv. Miniteatar, oko kojega pored svih kazališnih mikrostrukturacija, ideju scene još i više potiče jedan književni bohemski lik. Riječ je o **Saši Benčeku**, koji krajem sedamdesetih, kao *prvi* jedini i posljednji osječki pravi bohem izvodi ponajbolje recitalno-svađalačke performance u javnim prostorima Osijeka. U Heimu je on noćni čuvar, tamo su ga zaposlili s idejom dakako socijalnog zbrinjavanja, toga stalnog sudionika svih neobičnih ostvarenja, nekonvencionalnih i nesvakidašnjih djelatnosti grada i njegova okružja: i

u dakle kazališnim zbivanjima, i u filmskim ostvarenjima (surađuje na **Tanhoferovim** snimanjima Kopačkoga rita, pedesetih), a nekako ponajbliži *stalnosti* likovnjaka i njihovim *kolonijama*.

O gradskim frajerima

Još za postojanja Heima, Saša Benček, točnije 1977., traži suradnju za razradu svoje dramske skice-kozerije o gradskim *frajerima*. Nudi je na suautorstvo tada još vrlo mladim književnicima, posebno **Dragi Hedlu**, ali i još mlađim ljudima, književnim kružoku koji se počeo zgušnjavati oko tek startale prve godine studija (tada jugoslavistike) književnosti na Pedagoškom fakultetu. Ni Hedl, a niti ovi još premladi studenti nisu prihvatili suradnju s Benčekom, i on je umjesto dorade tekstualnog zapisa, počeo ili nastavio sam *izvoditi* dijelove svojega vlastitoga teksta, dakako bohemskom ujevićevski citatnom gestom *lajfiranja* u, rekoh, javnim prostorima grada. Ponajbliži mu je u toj nerealiziranoj dramskoj *stvari* suradnik bio koju godinu ranije, tada još teenager, ambiciozni *pjesnik i glumac* (tako mu je još uvijek pisalo na njegovu stalnu badgeu, te posjetnici, već koju godinu kasnije, početkom osamdesetih, u Zagrebu) **Vjekoslav Martin Boban**.

Napustivši, dakle, svoj prethodni posao u konačištu vlakopratnoga osoblja, te napustivši svoj autentično slavonski i baranjski *on the rail road*, Benček je zasjeo u stolce svih izvođenih kazališnih *stvari* te nejake *druge* osječke kulturne scene.

Posljednji dani Miniteatra

Tako Benček nailazi na posljednje dane Miniteatra, teško usporedivo vezane uz Heim, na izvedbe u kojima se kombinira iskustvo kazališta sjena i uzoritog recitala, na izvedbe koje uz glazbenu opravu krčeće tehnike i prijevode Dylana, Préverta i Brechta te šansonjerske kompilacije, s minimumom (pošto je riječ o Miniteatru) scenskog pokreta i ponekom iznenađujućom duljinom trajanja i likovne ekspresije, predstavljaju uistinu kraj jednoga razdoblja, svečano označenog rušenjem Heima. Samo je rušenje Heima bilo nepotrebno opravdavati i objašnjavati: i tada i danas, međutim, ono što je Grad zapamtio rušiteljima, nedvojbeno je njihova rušiteljska slabost, njihovi veliki problemi pred činom rušenja toga dakle *ruševnoga, vlažnog i opasnog* zdanja. Vrlo je malo masmedijskih očiju zabilježilo taj događaj, međutim filmski zapis ipak postoji - u privatnom dokumentariju osječkoga multimedijskog umjetnika **Ivana Faktora**, te je kao takav imao svoju izabranu gledateljsku publiku u više posve privatnih dakako projekcija. Miniteatar će nakon te osamdesete nastojati obnoviti u vidu TV-miniteatra **Dejan Rebić**, za vrijeme svoje neposredne vezanosti uz rad osječke ispostave zagrebačke televizije. Naime, vrlo je mali prostor toga studija Rebić iskoristio za nekoliko angažmana svježe diplomiranog prvog osječkog naraštaja ispostave zagrebačke ADU.

Uz glazbenu scenu piva i sna

Međutim, to je već početak osamdesetih, dok se krajem sedamdesetih energija druge osječke kazališne scene, osim uz lik Saše Benčeka vezuje i uz neke studentske predstave, ali i uz naglo ojačanu osječku new-vawe/punk glazbenu scenu. Niz manjih glazbenih kratkotrajnih skupina koje su istraživale u tim žanrovskim obrascima, manje-više uspješno *skidajući* Pistolse, Ramonese, Azru i svježu ali dobro medijski poduprtu beogradsku mladoglazbenu scenu, imalo je i svoje performere, zabavljače iz svojih *integralnih* radova. Prije ili poslije redovito loše odsviranih koncerata izvodili su se i manji performanci, koji su *lajferskom* groteskom prikazivali prizore kafićkog svađanja oko kakvog *komada*. Iz toga vremena potječe i karizmatski lik osječke mladokulturne scene, lik gospodina Šijama, lik koji u svim tim izvedbama staje na stranu Dame, te počinje izvoditi magijski ples kafićkog smirenja, stimulativima fikcionalizirane *teške magluštine piva i sna*.

U svakom slučaju, od sedamdesetsedme i prijelaza u osamdesete se dade nazrijeti jačanje *drugog* gradskog kazališnog jezika. Nekoliko je *malih scena* kušalo uspostaviti kakav kontinuitet, pri tome se oslanjajući na već spomenuti prvi naraštaj osječke glume (Željko Lončar, Anita Schmidt, Vlasta Ramljak, Davor Panić, Jasna Kovačević, Željko Vuknić, Ivan Brkić, Velimir Čokljat, Đorđe Bosanac, Ljiljana Krička, Mira Perić, Darko Milas, Dubravka Crnojević). Oni su dakle kao studenti s intenzivnom željom energijskoga trošenja ulazili u neke od tih *drugih* projekata.

Teatar Bam

Izvan njihova udjela ostaju tako studentski mali teatar Budilnik, vođen **Veljkom Lekanovićem**, dok ambiciozni **Saša Odorčić** u svoju osobnu i stvaralačku paukovu mrežu uvodi **Jasnu Kovačević**, te oni kreću u niz tržišno zamišljenih malih lektirskih stvari. Slično će razmišljati i **Zlatko Petrović**, pa će na tek uspostavljenim daskama svježega Studentskoga centra nastojati postaviti nekoliko također lektirskih *prizora*. Međutim, prava energična slika dolaska *druge* gradske kazališne scene uočava se tek dolaskom Teatra Bam. Riječ je o projektu Damira Munitića, koji sa tek diplomiranim glumcima osječkog ADU (naravno, posve zagrebačke ispostave, s kultnom skrbi **Fabijana Šovagovića** za njihove prve godine studija...), postavlja komad **Daniila Harmsa**, što je inače bio koordinirani dio ukupnoga projekta osječkoga Centra mladih, kao tada tako imenovane jedinice Studentskoga centra u Osijeku zadužene za djelatnosti u kulturi, gdje je onda drugi dio

U drugi se dio osamdesetih ulazi s brojnim gostovanjima Indoševih različitih postava, sve je jača uvezanost osječkih kazališnih gesta mlađih skupina s ukupnom mladokulturnom gradskom scenom senzibiliziranom prostorom CM-a, kasnije preimenovanog u SKUC

projekta bio tiskanje knjige Harmsovih priča, također i manji performance kao dio najave predstave. Inače, cijelu priču potpisuje kao producent **Branislav Krivokapić**, prvi šef osječkog Centra mladih. Krivokapića, premda s podrazumijevanim mandatom danim od tadašnjih ideologijskih kadrovika, nervira osječka gusto institucionalizirana sivoća tih godina, te on ne samo tim projektom, nego i svojim autorskom knjigom priča, izrazito dramske inervacije, kuša protresti i promiješati spomenutu dominantnu boju. On tako i prekoračuje granice predviđene danim mu mandatom, te u jednom trenutku velikom oglasnom pločom postavljenom u središtu grada (pred *Ipkom*) proziva sve one kulturno-društvene institucionalizatore kao imena koja i nakon tri godine pozivanja na sve kulturne programe CM-a nikada nisu ni posjetila te programe niti im dala kakvu podršku iz institucionalno kulturnih novaca. Tada Krivi, dakako, gubi posao.

Jeans drama

U još se jednom manjem ali intenzivnom flash-backu treba pogledati i monodrama spomenutoga Drage Hedla, monodrama Otkačeni, tekst koji izvedbeno priređuje i igra **Đorđe Bosanac**, a koji tekst po prvi puta osječkome urbanitetu izgovara njegov vlastiti svakodnevni kafićki govor, te osječka publika po prvi puta na sceni opaža čuvenoga osječkog Legu, koji uglavnom odlazi do Tvrđe, petlja se po Trojki itd., a ponajviše truli u Ipku. U nekim od opisanih scena nazočan je i lik Saše Benčeka, pa dakle ovom monodramom postjeans intonacije Osijek dobiva jednu od svojih kazališnih slika suvremenosti. Sve se to još događa zalijepljeno za prijelaz sedamdesetih u osamdesete, da bi se dakako Teatar Bam nakon nekoliko izvedaba svoje inicijacijske predstave ugasio zajedno s odlaskom Krivog, te velike galame oko nekih tiho potrošenih novaca za produkciju te predstave.

Željko i Curtis

Onaj pak dio izvedaba vezan uz priču o osječkoj glazbenoj sceni, trebao je imati svoju prvu punu sublimaciju u autentičnom punkrockeru **Željku Vuknića**, koji je dakle ne napuštajući svoj band i svoj motocycle upisao i Glumu i tamo postajao sve zapaženiji kao vrlo osjetljiv i intenzivan talent. Nažalost, Željko Vuknić pogiba u prometnoj nesreći, nasred Vukovarske ulice, i njegov rad ostaje tek kao uskrata za jedan neusporedivo kulterski glumački senzibilitet. To je još uvijek usporeni ulazak u osamdesete. A Vuknićev nažalost talent ostaje nerealiziran, osim kao slaba gradska legenda, u jednom tekstu upotrijebljena i kao predložak za manju dramsku strukturu, neobjelodanjenu, ali zaprimljenu u časopisu studenata Pedagoškog fakulteta *Rijek* za svezak predviđenom izaći 1983. Nije izašao. Nije otisnut. Vuknić je međutim izuzetno kazivao stihove Poea i Beaudelairea, s njemu svojstvenim i posebnim sceničnim kretnjama koje smo tih početnih osamdesetih godina vidjeli tek u izvedbama Joy Division i njihova tamnog reflektora iz duše Iana Curtisa. U drugi se dio osamdesetih ulazi s brojnim gostovanjima Indoševih različitih postava, sve je jača uvezanost osječkih kazališnih gesta mlađih skupina s ukupnom mladokulturnom gradskom



scenom senzibiliziranom prostorom CM-a, kasnije preimenovanog u SKUC.
Osjetljivom se teatarskom sceničnošću odlikuju performancei kultnog tada već postmodernoga pjesnika **Delimira Rešickog**, zapaža se dapače serija njegovih sceničnih minijatura uvijek podjednako vezanih i uz izvor književnosti, i uz govor rocka, i uz utjelovljenje mišlju teatra.

MŽ

Ta se osjetljivost za teatru usmjerenu višemedijalnost osobito pojačava gostovanjima ili bolje rečeno udomaćivanjem **Milana Frenštackog Živkovića**.
On nakon upisa na zagrebačku režiju dobiva i stipendijsku vezanost uz osječki HNK, ali je to vrlo labava i demokratična stipendija koja nije uistinu predviđala njegovo vezivanje uz doslovni rad HNK, te je - popularno nazvani - MŽ svoje kazališne aplikacije nanosio na scenu CM-a/SKUC-a Osijek. Tu počinje vrlo složena suradnja s glazbenim dijelom te scene, osobito s književnim stvarateljima, a udio mladih medijskih vizualaca u zajedničkim i odijeljenim projektima u kojima je nazočan i MŽ, također je nezaobilazan.

Zgušnjavanje

Tu sada dolazi i do zgušnjavanja *druge* gradske kazališne scene Osijeka, u samome kraju osamdesetih, a uz visoku autorsku (Katja, Vaki...) suradnju sa zagrebačkim ponajjačim gestama u *drugom kazališnom govoru*, te se otvara niz projekcija koje se uvezuju i u sljedeća visokoproduktivna stanja, inače temeljno zamišljene trash-postmoderne poetike:
- ulazak koreoteatarskog pisma;
- upotreba književnoga shvaćanja intermedijalnosti;
- neugodna iskustva s jednom bahatom zgb. direktoricom inače jako međunarodnog teatarskog festivala;
- uvođenje transtekstualnih kazališnih iskustava;
- senzibiliziranje tkiva praznine; performeri Mihalićka i Brmba;
- odbijanje multiumjetničkoga projekta *Stanje stvari*, te *trošenje* dijelova njegove zamisli kroz manje ostvaraje;
- izvođenje dramskog fragmenta *Magi*, kao susreta s Bothom Straussom; *Dani mladog teatra 2*;
- multiautorska slika izvedaba teksta *Kaspar*, obrađena dramaturgijskim pretapanjem filma i teksta;
- 1987. uvođenjem *živog banda* kao zasebnog lika u kakvu predstavu;
- projektna uvezanost teatarskih istraživanja s gledišta pop-kulture u strukture potkulturnih jednostavnih oblika te kazališnih i dramskih oblika pučkog teatra;
- ulazak Špišića;
- osječko kazališno ratno pismo.... (remek-djela obrane kazališta od aveti kakve oživjele partizanštine)
- Sanja Ivić i Beckett, te ZPA Koraci
- Milan Živković i Špišić, ili Dobrodošli u rat.

K sažetku - zaključno, prije nastavka

Drugi se prostor osječke kazališne scene dade sagledati od početka sedamdesetih. Intenzivira se djelovanjem Miniteatra i studentskih družina krajem sedamdesetih, a parainstitucionalno uvjerljivo nastupa početkom osamdesetih i Teatrom Bam. Puni zamah nastupa krajem osamdesetih integriranjem u ukupnu osječku mladoumjetničku scenu, te tako na razini strategije sudjeluje i kazališni govor u metaforičnom i nemetaforičnom privlačenju pojmu i prostoru slavonske odnosno osječke scene naslonjene uz fanzinsku dosjetku Noise Slawonische Kunst.

Literatura:
Bibliografija časopisa Revija, Osijek 1988.
Fanzin Noise Slawonische Kunst no 1, Osijek 1991.
Fanzin Noise Slawonische Kunst / Katalog Posteurokaza, Osijek 1991.
Separat Slavonska krv, Književna revija 2/3 1991.
Goran Rem, Osječko ratno pismo, Zbornik Osijek 800, Osijek 1996.
Delimir Rešicki, Ogledi o tuzi, Zagreb/Osijek, 1995.
Branko Maleš, Treniranje države, Zagreb, 1994.
Branislav Krivokapić, Sve zbog Marije, Osijek, 1985.
1980. godište časopisa Rijek, Osijek 1980.
Saša Benček, Skitnička molitva, Vinkovci 1995.



Miler nije radikalan i doslovan kao Violić 1964. godine. Njegova će istina biti objavljena samo onima koji su se s njom spremni suočiti, ostali će ostati banalno iznevjerenog očekivanja

Slučaj "Tartuffe" ili iznevjerena očekivanja

Piše: **Nives Madunić**
Snimio: **Ante Verzotti**

Molière: "Tartuffe"
režija: Eduard Miler
Splitsko ljeto 1996.

Možda nije bilo "pravo vrijeme" kada je 1964. godine redatelj **Božidar Violić** u Zagrebačkom dramskom kazalištu Orgona strpao u tamnicu, a Tartuffea učinio pobjednikom. Možda je redateljska namjera akcentuiranja nekih aktualnih društvenih poremećaja bila preuranjena i smještena u vrijeme koje je sebe gledalo kroz ružičaste naočale. Možda je čak ta dramaturška izmjena suviše očito naglašavala očevidno, ali svakako je bila i dopustiva i suglasna s onim što Molière u svoje vrijeme nije mogao ili htio glasno i jasno izreći, a ipak mu je bila misao.

Licemjeri vladaju svijetom oduvijek. Poneki dobar i iskren čovjek možda se i provuče mimo njihovih opakih jama, zamki i varki, većina uvijek nadrapa. Orgon se mogao izvući samo u teatru, u životu bi to bila vražja sreća ravna čudu.

Rukavica izazova bačena u lice licemjerja uvijek se kao bumerang vraća smjelom izazivaču. Molière je iskustveno znao i da su smijehom omotane istine manje sumnjive. S Tartuffeom je izazov bio ozbiljniji no ikada. Nije imao

sreće. Molière je prinuđen ublažavati, objašnjavati, nadopisivati, skrivati i dodvoravati se. Da bi Louis XIV. tekstu dopustio život, "Tartuffe ili hipokrit" morao je postati frizirani "Tartuffe ili varalica". Dva uvodna čina trebala su naglasiti da je Tartuffe tek rijedak, izabrani slučaj. Licemjerno društvo tako se osjećalo manje pogođenim i prozvanim. Tijekom borbe za Tartuffea Molière piše druge komade, ali u *Mizantropu, Georgesu Dandinu* ili *Škrcu* osjeća se stanovita obeshrabrenost i gorčina. Autocenzura i mimikrija nisu lak teret.

Danas Molièreu zamjeramo naivne, brze i melodramatično sretne epiloge, koji otupljuju oštricu njegovih istina. Ipak, uvijek iznova u njegovim tekstovima i njihovim uprizorenjima tražimo smijeh. Te njegove istine, čini se, i danas manje bole, ako se uvjerimo kako su one povijesne tj. karakteristične za ono neko njegovo francusko vrijeme.

No može li hipokrizija biti tako lak problem, tako rijedak slučaj pa da mu se bez zadrške samo smijemo? Može li u vremenu koje upravo živimo i na mjestu koje smatramo svojim? Nije li i danas autocenzura moderna?

Ali očekivanje stvoreno čak višestoljetnom navikom i samo postaje nalik apsolutnoj istini. Vidjeti u Molièreovom *Tartuffeu* vješto, čak ozbiljnu i oštru komediju, ali ipak samo komediju, gotovo da je obveza. Misliti drukčije postalo je ravno herezi. Nevjerojatno je koliko je snažna emocija izazvana iznevjerenim očekivanjem. Narušavanje očekivanog postaje zločin. Ali oduvijek je biti drukčiji značilo iznevjeriti očekivanja i biti izbačen iz tora u kom, kako stari maher Ibsen kaže, "smrdi ali je i toplo".

Tartuffeu se mogu smijati posve bezbrižno i nehajno samo neka drukčija bezbrižna i nehajna vremena. Danas vrijeme svoj odraz u zrcalu prepoznaje pod Tartuffeovim imenom. On je i uporna sjena i putokaz a možemo li mu se nasmijati u lice? Možemo li se uopće smijati a da nam na glavi ne narastu magareće uši?

Možemo li redatelja *Eduarda Milera* nazvati heretikom ako on u Molièreovom *Tartuffeu* vidi umjesto komedije dramu, dramu koja je tek jednom jedinom tankom niti odvojena od tragedije?

Ali Miler nije radikalan i doslovan kao Violić 1964. godine. Njegova će istina biti objavljena samo onima koji su se s njom spremni suočiti, ostali će ostati banalno iznevjerenog očekivanja. Smijeh im je oduzet, a njihova prirodna površnost i glupost neće ih povesti nikamo do van iz "dosadnog" teatra.

Mitologizacija u službi suvremenosti

Miler, dakle, polazi od mogućnosti da



Molièreov *Tartuffe* i bez radikalnih dramaturških rezova, ali s dopustivim kraćenjima, redateljskom intervencijom i drukčijim glumačkim pristupom bude iščitan kao drama. Analizirajući strukturu dramskih situacija u Tartuffu i Etienne Souriau zaključuje isto.

Molière u Tartuffeu pokazuje, prije svega, utjelovljenje licemjerja i lakovjernost žrtve koja će ponešto dobrovoljno staviti vlastitu glavu na panj. Religioznost u takvom kontekstu može biti iskoristiv materijal. Spašavajući Orgona i njegovu obitelj posve izvjesne tragedije, Molière naglasak stavlja na činjenicu da razni Tartuffei postoje svud oko nas. Premda misli prije svega na lažnu religioznost, Molière ne isključuje u svom upozorenju sve ostale licemjerima ponuđene životne relikvije.

Eduard Miler, u svjetlu suvremenosti, religijski ton podiže na crtu mitologije i vječne borbe dobra i zla, a u konkretnim ga dramskim situacijama zanima što je sve moguće učiniti od čovjeka koji nekome ili nečemu slijepo i bezrezervno vjeruje. A ne vjerovati ni u što, gotovo je nemoguće. Stoga svugdje postoje licemjerima sjajne podloge za manipuliranje i iskorištavanje. Miler zna i to da ni jedan oblik krajnosti vjere ili nevjere ne upućuje na dobro, ne čini čovjeka čovjekom. Zalaže se za relativizam i skepticizam, a apsolutno vjerovanje pokazuje kao neminovnu zabludu.

No Miler zna još jednu ljudsku manu, ograničenost. Čovjek može vjerovati samo onome što može i vidjeti, onome što je u nečemu ili nekome otjelovljeno. Kako Bog nije vidljiv, Orgon Tartuffea sam čini utjelovljenjem svoje vjere. A za Orgona je svrhovitost i smisao života sama vjera. Gledajući Tartuffea, Orgon vidi ozrcaljenje svoje vjere, dakle, samoga sebe. Nakon što je pronašao objekt izražavanja i odražavanja samoga sebe, Orgon se pretvara u dogmatika, tiranina i apsolutistu koji svijet oko sebe mjeri veličinom i sadržajem osobnih potreba.

Vjerovati u ideal koji nije materijaliziran nemoguće je i cijeloj Orgonovoj obitelji (a ona je mikrokozmos - slika svijeta).

Materijalizacija svoga ideala, svoje vjere, obitelj pronalazi u posve egzaktnom materijalnom bogatstvu. Centralno mjesto oko kojega se vrte sve sudbine ove drame postaje tako bakhantski bogat i pretjerano velik stol. On je mjesto okupljanja, sukobljavanja, razilaženja i spoznaje pa novog okupljanja. On u svojoj neprirodnoj veličini zapravo smeta i scenskoj radnji, ograničava kretanje, sputava i guši jednako kao i mrak hladnog kamenog prostora Dioklecijanovih podruma. Stol je i svojevrstan žrtvenik na kome se rađaju, potvrđuju i potpisuju sve zablude i spoznaje, zbog kojega se i na kojemu umire u ime ideala. Prostor Dioklecijanove palače kao njihov dom idealna je slika grobnice u koju su dobrovoljno ušli i prije fizičke smrti. Za Orgona je Tartuffe, a za obitelj stol jedina svrha i potvrda postojanja.

Istinu njima nije dano vidjeti. Uostalom, istina se nikada ni ne nalazi u vidljivom. Vidljivo je ograničeno, površno, dvosmisleno. Vidljivo je dolje, na zemlji, među sitnim ljudskim interesima i intrigama, u katakombama bez izlaza i svjetlosti, zagušljivim podrumima punim ljudskog življenja na rubu očaja. Nitko iz Orgonove obitelji svoj pogled ne podiže gore. Istina je da oni zapravo i nemaju ideala, samo se zavaravaju lažnom svrhovitošću koju konstruira priča o razumnom i bezumnom načelu življenja. Ni Orgon nema pravog ideala jer vjeruje čovjeku za kojega želi misliti da je tek materijalizacija nečeg uzvišenog. A ideal i materijalizacija ionako ne idu ruku pod ruku. Upravo iz tih razloga Miler u rasplet uvodi metaforu: svjetlost koja

se objavljuje kroz visoki prozor iznad njihovih nesavršenih ljudskih glava nije riječ kraljeva već Božja. Iskreno oprostiti pogrešku i zabludu, nije dano čovjeku. (Tako je i u starih Grka.) Nužan je Deus ex machina jer Miler svjesno naglašava da je sve to na žalost samo teatar u kom su čuda moguća. A znati da na zemlji nema oprosta nije baš komično, zar ne? Licemjer iz našeg susjedstva, znamo, uvijek pobjeđuje. Tako kraj u Milera postaje početak. Ključ čitanja njegove režijske ideje nalazi se upravo u ovoj sceni. Rasplet u maniri "Orestije" pretvara se u metafizičko mjesto cjelokupne drame. Utopijski "spas" postaje do kraja očevidan prizorom koji slijedi. Kada se obitelj ponovno okupi oko bakhantskog stola i zapjeva pjesmu zahvalnicu svome kralju spasitelju, uspostavlja se nova pogrešna materijalizacija ideala, a put novom licemjeru širom je otvoren i dobro utrt.

Korak dalje je štovanje zla

Milerov Tartuffe nije samo čovjek koji, kao mnogi drugi, njemu slični, lažući radi u svoju korist. Tartuffe izaziva poput Mefista. Utopiju prodaje kao istinu. Zavodi, manipulira i odvodi u propast. Zavoditi u ime vjere ili ateizma jednako je kobno i za Orgona i za Fausta. Tartuffe kod Milera čak dobiva i svog brutalnog, divljeg dvojnika. Taj sin tame noću siluje sluškinju i to upravo pod apsidom kroz koju će se u završnom prizoru objaviti Božja riječ, oprost. Prostor i zvuk pod Milerovom vještom palicom općoj slici pomažu ispisati priču o skrnavljenju svetišta. Pali anđeo hara i razara na zemlji. Molièreov *Tartuffe* tako postaje Milerova drama o borbi dobra i zla, opća slika kaosa koji divlja pod privido civilizirane slike suvremenog svijeta. Orgon ima prilike spoznati, ali on nije sposoban za općenitost. Ta je povlastica ostavljena izabranima u gledalištu.

A da je svaka spoznaja u Milerovom *Tartuffeu* kodirana mitološki objavljuje i biblijski trokut između Orgona, Elmire i Dorine. Trokut između Adama, Eve i Zmije koja nudi plod s drveta života kao izvorište spoznaje i mogućnost razlikovanja dobra i zla ovdje je živo preslikan na njih troje. Dorine se jedina ima snage suprotstaviti zabludi i slijepoj vjeri koja se okrenula u svoju suprotnost: u štovanje zla. Dorine i vizualno zmijolika (zbog haljine čije se boje prelijevaju iz zlatne u zelenu), piskutava glasa i riječi koje otrovno peku i grizu, funkcionalno rješava zabludu, ali se poput prave najlukavije životinje iz *Knjige postanka*, sama ponajprije dobro zabavlja. Ona se jedina smije, ali ona je i jedina smiješna. Nadmoćna je i zato joj je smijeh dopušten. Ironija bi trebala biti pravo



Miler tako razotkriva tragični apsurd po kom je čovjek bez vjere samo napola čovjek, izgubljena i prognana duša, a čovjek koji vjeruje jest prevaren čovjek

spoznajno nadmoćnih.

Miler publici pruža mogućnost istovjetne ironijske nadmoći.

Relativnost svih istina koje je ponudila dramska radnja stvara sofisticiranu ironiju. Premda gledatelj Orgona vidi slabijim od sebe samoga, naivnog i lakovjernog kojega očevidni prevarant Tartuffe iskorištava, metaforička i simbolička slojevitost koju nudi Milerova režija gledatelja postavlja u situaciju da počinje prepoznavati samoga sebe. Postepeno dolazi do aktualizacije pitanja vječne ljudske potrebe da nečemu iskreno i potpuno vjerujemo. Iskustveno znamo da se izabrani predmet vjere najčešće vrlo brzo otkriva nedostojnim, lažnim ili čak oličenjem zla. Ono što Voltaire prepoznaje u čovjeku kao Candidovu posjednutost optimizmom, Miler pronalazi u Orgonovoj strastvenoj potrebi da vjeruje a pri tome zastranjuje u dogmatizmu. Miler tako razotkriva tragični apsurd po kom je čovjek bez vjere samo napola čovjek, izgubljena i prognana duša, a čovjek koji vjeruje jest prevaren čovjek.

Upravo taj ironijski ton kojega postajemo svjesni tek na kraju predstave upućeno i objašnjava zašto od ovoga slučaja (slučaja Tartuffe) nije moguće načiniti pravu tragediju. Premda je Orgon kobno slijep na sva zla što ih Tartuffe oko njega čini, dupliranje takvih situacija u svakodnevici koja nas okružuje ono je što prije možemo nazvati Orgonovom lošom srećom, nego tragedijom. Relativnost čovjeka u svijetu u kojemu je Bog samo još jedna elitistička razbibriga ne rađa tragedije nego apsurde, a u njima zajedno odživljavaju svoje i razni Orgoni i razni Tartuffei.

Nives Madunić je dramaturg i kazališni kritičar iz Osijeka.

The case of "Tartuffe" or the expectations failed

Eduard Miller, director from Slovenia, directed during the Split Summer Festival, Moliere's "Tartuffe", placed in the cellars of the Diocletian's Palace. The dramaturg Nives Madunić is analysing Millers view of that play being a drama instead of a comedy. That is a play which can be carelessly and mindlesly laughed at only in different - careless and mindless - times. Today's world recognizes itself in the face of Tartuffe, just like in the mirror. "Tartuffe" is Miller's drama about the fight between Good and Evil, the general picture of the hellraising chaos under the civilised picture of the contemporary world. Miller discloses the tragical absurdity wich tells us that the man without the faith is a half of the man only, lost soul becoming a refugee, but that a man with the faith is actually a man cheated out.

Žak Valenta

Od plesa ka mimi

Piše: **Magdalena Lupi**
Snimio: **Josip Čekada**

Žak Valenta, rođen 1966. godine u Rijeci, živi u Rijeci, neko je vrijeme proveo u Londonu, Amsterdamu i, povremeno, u Zagrebu. Educira se iz područja plesa i mime, te stoga i danas djeluje prije svega kao mimičar, plesač, koreograf, redatelj. Svoja prva značajnija plesna iskustva stječe još za studentskih dana provedenih u inozemstvu, a po povratku u rodni grad priključuje se plesnoj skupini *Labis* (koju 1990. osniva **Senka Baruška**), postaje njenim stalnim članom i radi svoje prve kraće samostalne plesne koreografije u domovini. No, Labisova se aktivnost uskoro gasi iz financijskih, prostornih i ostalih egzistencijalnih problema opterećujućih za rad skupine, koja je bila prvi postmoderni plesni pokušaj na riječkom području, i imala namjeru prerasti u plesno kazalište. Stoga, uz dio suradnika iz Labisa, Valenta 1994. godine osniva novu kazališno plesnu skupinu *Petja*. Uskoro nastaje predstava *Novi odnosi* u kojoj potpisuje režiju, koreografiju, te u njoj sudjeluje i kao performer. Predstava, čiju su osnovu činili pokret i ples, a samostalne pripovjedne cjeline koristile elemente mime, bila je uvrštena u Bienale mladih europskog Mediterana u Lisabonu. Godinu dana kasnije, 1995., uslijedila je predstava *Plavo*, premijerno izvedena iste godine u zagrebačkom Tunelu pod Gričem na Dan planeta Zemlje. Za razliku od *Novih odnosa*, *Plavo* je lišeno narativnog, te je napravljeno kao svojevrsna studija pokreta i slika meditativnih ugođaja.

Upravo se u ovim dvjema predstavama naziru neke prepoznatljivosti Valentinog scenskog izraza. Naime, Valentu sve više zaokuplja mima, u kojoj se pronalazi i potvrđuje (kao autor i kao izvođač) te pritom sve više napušta ranija plesna polazišta. U njegovom novijem izvođačkom (performerskom) radu bitan je pomak ka otkrivenju ranije zatomljivanog glumačkog ostvarenog kroz improvizaciju, te sve naglašenija fizičnost.

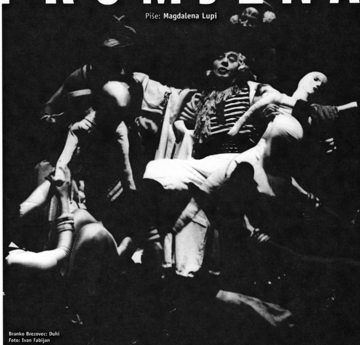
Upravo opisani Valentin senzibilitet i veći angažman za mimsko kazalište, osim u ranijim radovima, prisutan je i u liku slavenskog božanstva Horza, u predstavi *Smrt Vronskog* redateljice **Ivice Boban** (**HNK Ivana pl. Zajca, Rijeka**), uočljiv nadasve u predstavi *Metafoe*, redatelja **Fritza Vogelsa** (Griftheater), izvedenoj u prostorima starog labinskog rudnika, oproban u Valentinom performanceu Na kraju dana, prikazanom na 13. tjednu suvremenog plesa, i napose, dosad najbolje izražen u predstavi *Imago* Teatra Exit, redateljice **Nataše Lušetić**. *Imago* tako donosi još jednog, neobičnijeg Valentu, u pojedinim scenama okretnog i duhovitog, sa sposobnošću hitrih preobrazbi iz vrsnog i gipkog performera koji energično vodi svoje tijelo u pomalo začudnu glumačku ekspresiju lika dnevno neurotičnog yuppija i noćno samodopadnog macho harača. Dok je u plesnim predstavama posezao ka suptilnijem i odmjerenijem izrazu, u mimi traži ubrzanje, silovitije i prije svega komičnije obrasce, uvijek voljan za istraživanja i propitivanja vlastitih mogućnosti i pronalaženja nekog drukčijeg Žaka.

Žak Valenta je sudjelovao i kao performer u **MAPAZ-ovom** projektu *Kafka* čiju režiju potpisuje **Karina Hola**, i koji je prema istoimenoj predstavi, nastaloj u MAPA-inoj berlinskoj radionici 1995. autorica snimala kao video dance film u Zagrebu proteklih mjeseci. Nedavno je debitirao u filmu **Lukasa Nole** *Rusko meso*, a uskoro počinje raditi *Žudnju*, novu predstavu Nataše Lušetić.



VRIJEME PROMJENA

Piše: **Magdalena Lupi**



Branko Brezovec: Duhi
Foto: Ivan Fabijan

Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca ove godine slavi svoj zlatni jubilej: pedesetogodišnjicu kontinuiranog djelovanja njegovih triju umjetničkih grana - Hrvatske drame, Talijanske drame te Opere i baleta (koje su niz sezona bile zasebne grane, da bi se iz financijskih teškoća sada ponovno spojile u jednu), te pedesetogodišnjicu prve predstave na hrvatskom jeziku (bila je to **Gundulićeva** *Dubravka* premijerno izvedena 20. listopada 1946. godine, u režiji dr. **Marka Foteza**).

U pola stoljeća riječki je teatar prošao nekoliko faza, od one početne, gdje se uvelike radilo na edukaciji i nastojanjima pridobivanja kvalitetnog umjetničkog kadra, do uspješnog djelovanja u stalnom nacionalnom kazalištu organiziranom po uzoru na tip već tradicionalno razvijenih domaćih i europskih teatara.

U okviru te glomazne institucije značajne i zanimljive preobrazbe doživljava upravo Hrvatska drama, koja se od čestog lakog, zabavljačkog repertoara, preko klasičnijeg i povremeno suvremenijeg, u osamdesetima okreće ka tada potpuno novom kazališnom izričaju, postajući jedno od prvih nacionalnih kazališta u Hrvatskoj koje je upravo u okviru tradicionalnog i klasičnog, primilo rizik izvaninstitucijskog, provokativnog, eksperimentalnog - drukčijeg teatra. Riječko je kazalište upravo s takvim tipom teatra pridobilo golem uspjeh i potvrdilo svoju kvalitetu, osiguralo brojne nagrade i priznanja, te postalo možda jedinim u nas koje je kontinuirano iz sezone u sezonu sustavno provodilo svoj repertoarni zaokret ka suvremenijenju (i ujedno davalo šansu mladim kazališnim snagama), što je postalo gotovo njegovim "zaštitnim znakom".

Povod za prizivanje u sjećanje tih starih dana slave je upravo ovogodišnja svečarska sezona, a prekopavanja po arhivskim materijalima još jednom su potvrdila da je "izlet u nepoznato"u mnogočemu promijenio i prodrmao ustaljeni kazališni život tadašnjeg Narodnog kazališta Ivana Zajca.

Pravu i neviđenu kazališnu buru nad Rijekom podigla je predstava *Duhi* 1987. godine, u režiji **Branka Brezovca**, koja je, bez obzira na ocjene kritike, potvrdila počétak - kako su to novine već sezonu kasnije rado isticale - "renesanse Hrvatske drame", uvjetovane prije svega repertoarnim pomacima dolaskom redatelja **Zlatka Svibena** za ravnatelja Drame uz već prisutnog dramaturga Darka Gašparovića.

No, promjenu su nagovijestile već predstave *Slovenska sauna* koju je 1986. režirao tada mladi slovenski redatelj **Janez Pipan**, Istarska korablja u Brezovčevoj režiji, postavljena na riječku scenu svega tri mjeseca ranije od Duha (veljača 1987.) i *Dumanske tišine* Slobodana Šnajdera, u režiji Zlatka Svibena izvedenoj u ožujku te iste godine. U svega nekoliko mjeseci, 1987. je za riječko kazalište, ne samo Dramu, definitivno postala godina za pamćenje. Istarska korablja, koja je bila spoj najraznovrsnijih tekstova istarskih autora, po riječima **Alde Milohnića**, kritičara Radio Rijeke, "nastojala je prevladati zavičajnost i patetičnost... a stare i nove vrijednosti, stari i novi uzori isprepleću se u Brezovčevom viđenju Istre, kakva do sada, valja priznati, na sceni još nismo vidjeli." Milohnić predstavu smatra "vrlo hrabrim projektom, i na nivou teksta i na nivou režije". Slična je mišljenja i **Boris B. Hrovat** koji je napisao: "Žestokom predstavom... koja odiše atmosferom nerazlučivo povezane sjete i humora, intimnog koliko i javnog, istodobno artaudovskom i brechtijanskom." ("Novi list", 3. travnja 1987.) Istarska korablja je uz Pipanovu *Slovensku saunu*, zanimljivija možda radi ondašnje jugoslavenske praizvedbe samog **Šeligovog** teksta i početka češćih gostovanja slovenskih redatelja u nas, gostovala na "Eurokazu" 1987. godine.

Dumanske tišine će uz manje primjedbe biti dobro primljena predstava i kod kritike i kod publike. Boris B. Hrovat riječku izvedbu Šnajderova teksta smatra "bitno drukčijom od dotadašnjih režijskih viđenja (op. M.L., isti je naslov postavljen u Bitoli, Varaždinu i Zagrebu)... u prvom redu to je sposobnost redatelja Zlatka Svibena da organizira, racionalizira, pa i promišljenom redukcijom disciplinira bujno neobuzdani konceptualni i problematski svijet Šnajderove drame." ("Večernji list", 6. 3. 1987.) Gotovo svi tekstovi koji se odnose na ovu predstavu ističu njenu snažnu vizualnost, pa tako i **Želimir Stublija** u "Oku" od 26. ožujka 1987. piše: "...Iz realizma se tako iskoračilo u san. A san je u kazalištu uvijek diverzija...proširivanje prostora za igru na gledalište - što, naravno, nije originalno, ali je signifikantno - svjedočilo je o dosljednoj težnji da se razbije tradicionalna slika svijeta i kazališta te da se od njihovih krhotina složi nova, atraktivna slika..."

Nakon pretpremijernih izvedbi Duha Muzičkoj omladini, rukovodstvo te organizacije demonstrativno otkazuje svoje posjete predstavi, koju smatra "neprimjerenoj svrsi obilježavanja života i djela Drage Gervaisa zbog čega je i bila uvrštena u program sezone 1986/87

Nepuna dva mjeseca kasnije puno će pisanja po novinama još prije njene službene premijere izazvati predstava *Duhi*. Naime, nakon pretpremijernih izvedbi *Duha* Muzičkoj omladini, rukovodstvo te organizacije demonstrativno otkazuje svoje posjete predstavi, koju smatra "neprimjerenoj svrsi obilježavanja života i djela Drage Gervaisa zbog čega je i bila uvrštena u program sezone 1986/87." (Tekst "Neće Duhe" objavljen u "Novom listu" 15. 5. 1987.) **Alida Došen** pak u tekstu za "La voce del popolo" (23. 5. 1987.), pravim razlogom otkazivanja predstava Muzičke omladine smatra pojavu golotinje, i to muške, koja je očito izazvala veću sablazan od ženske (op. M.L., koja je djelomice prisutna u ranijoj predstavi *Dumanske tišine*, što očito nije diglo toliko prašine...), te tako već u naslovu svoga komentara postavlja pitanje "Tko se boji golotinje u teatru?". "Pravom malom kulturnom skandalu" **Vesna Kesić** posvećuje povći članak "Duhi probudili gluhe" u "Studiju" od 18. 6. 1987. u kojem je ocjenjuje "ambicioznom, originalnom i po mnogim kvalitetama, osebujnom predstavom u ovom trenutku hrvatskog kazališta..." i ujedno je proglašava "najeksesnijim događajem u proteklој sezoni repertoara NK Ivan Zajc". Kesićka kritizira i ne odveć naklonjene stavove svojih kolega kritičara prema ovom projektu u kojem se spojio Gervais, **Radovan Ivšić** i Artaud, te kao i u *Istarskoj korablji* atipična scenografija montirala s lutkama, maskama, koreografiranim pokretom, projekcijom..., a pred premijeru dijelio i Vanredni bilten u kojem su opisana mukotrpna nastojanja da se uz sporove s Tehnikom kazališta predstava ipak održi. Autorica teksta se tako pita i "da li bi se čakavski pjesnik Drago Gervais okretao u grobu da vidi predstavu Duhi, ili bi Antonin Artaud bio oduševljen prodorom svoje poetike u Narodno kazalište Ivan Zajc?" Slično pitanje postavlja i oduševljena Alida Došen u kritici za "La voce del popolo", objavljenoj 26. svibnja 1987. "Rijeko, uspavana ljepotice, koja ne želiš izaći iz svog udobnog prefabriciranog kreveta, koliko slobodnih duhova imaš? Malo i poprijeko gledanih od onih koji se s visine svojih fotelja trude da na bilo koji način omalovažavaju i osporavaju svaki avangardistički pokušaj izlaženja iz konvencionalnih shema."

Puno nemilosrdniji je prema predstavi bio Aldo Milohnić s Radija Rijeke "...Branko Brezovec skuhao nam je neukusnu papazjaniju, dakle jelo od mesa i raznog povrća, u kojoj je mesa bilo manje no u mršavijoj vojničkoj čorbi... predstava je u cjelini ipak sasma nejestiva. Od ovakve će vas kuhinje, dragi slušaoci, sasvim pouzdano zaboljeti želudac." (25. 5. 1987.)

Osvrćući se na te burne godine riječkog teatra, njen ondašnji dramaturg, a današnji intendant dr. **Darko Gašparović**, u rukopisu pripremljenom za tiskanje ovogodišnjeg kazališnog vodiča prigodom njene svečarske sezone, ističe "...Najsokantniji potez (op. M. L., novog ravnatelja Zlatka Svibena) bio je dovođenje kontroverznog mladog redatelja Branka Brezovca koji realizira dvije predstave, od kojih posebnu sablazan izaziva u tradicionalne riječke publike izvedba omiljene Gervaisove komedije 'Duhi' u sasma novom izgledu...Brezovčevim upadom u posvećeni prostor stoljetna starca na Rječini započelo je provalu postmodernističkoga kazališnog mišljenja i prakse u riječki kazališni prostor. I otada ništa više nije bilo, niti je moglo biti, kao prije." I doista, "radikalan rez učinjen u estetskom usmjerenju" (op.D.G.), sada je slobodno osigurao daljni protok novih kreativnih energija i ideja. Tako uskoro iz Slovenije u goste (prvi put u Hrvatsku upravo u riječko kazalište!) dolazi i **Vito Taufer** ostvarujući tri značajne predstave, od kojih neke danas zacijelo spadaju već u antologijske predstave HNK Ivana


Krleža/Taufer: Kraljevo
Foto: Ivan Fabijan

pl. Zajca, a to su redom: odlični **Gogoljev** *Revizor* iz 1988., mnogo manje uspješan **Shakespeareov** *Kralj Lear* iz 1989. i legendarno *Kraljevo* iz 1991. godine. U to vrijeme Rijeka dobiva i novi mladi glumački potencijal (1986. godine otvara se dislocirani studij glume zagrebačke Akademije dramske umjetnosti), a gostovanja nekonvencionalnih redateljskih osobnosti koja u glumačkom ansamblu Hrvatske drame nailaze na podršku, postaju nezaobilaznom pojavom HNK-a. Štoviše, već u spominjanim predstavama iz 80-ih, a posebice u onima koja slijede u 90-ima, sve je više prisutna još jedna programska odrednica, a ta je da se počinju raditi veliki spektakli koji često objedinjuju gotovo sve grane HNK Ivana pl. Zajca, što također postaje njegovom prepoznatljivošću. Nastaju tako sjajne predstave *Vježbanje života* **Fabria-Gašparovića** u režiji **Georgija Para** (1990), **Eliotovo** *Umorstvo u katedrali* Zlatka Svibena (1992), uz kojeg treba naglasiti i golem udio skladatelja don **Šime Marovića**. Spektaklske predstave se nastavljaju raditi praktično do danas (posljednja takva premijera jesu ovogodišnje **von Horvathove** *Priče iz Bečke šume* u režiji Zlatka Svibena), no iako sve te predstave teže ka suvremenijem kazališnom izrazu, u eksperimentalnije vode upušta se tek (1995. godine) predstava autora **Fabria-Boban** *Smrt Vronskog*, u režiji Ivice **Boban**. Iako možda nije polučila toliki uspjeh kao sve prije spominjane predstave, svakako joj se mora priznati ogroman kazališno-istraživački trud i napor da se tako zahtjevan i pozamašan projekt uspije, za naše kazališne uvjete, tehnološki savršeno realizirati. No valja spomenuti da istodobno i potrebu za iskušavanjem novijih kazališnih tendencija osjećaju i ostali umjetnički ansambli, te tako primjerice Talijanska drama postavlja na scenu zapažene predstave *Voranc* slovenskog suvremenog dramatičara **Daneta Zajca**, u režiji **Nauma Panovskog** (1987), kasnije *Antigone di Creonte* (1990) i *Medea Apatrida* (1992) obje u režiji **Ljubiše Gerogievskog**, dok Balet prvi put ozbiljnije zakoračuje u svijet suvremenog plesa, u multimedijalnom projektu, hit predstavi sezone 1987/88. *Saloma* (1988) čiji je scenarij, koreografiju i režiju potpisao **Miljenko Štambuk**.

Vrlo hvaljena i kod publike (posebice mlađe) popularna predstava bio je Tauferov *Revizor*. "Gogoljevu 'tragičnu farsu' o petrebuškom dandyju bez prebijene pare, sanjaču i razmetljivcu koji 'nehotice' preuzima ulogu revizora te potom naširoko vara vladajuću oligarhiju prevaranata u nekoj ruskoj guberniji - režira Taufer kao groteskno stiliziranu komediju, s elemetnima lutkarskog kazališta, opere i filmske burleske... Vito Taufer režira Gogolja vjerno prema diktatu njegovog teksta, iako bez akademske servilnosti." (Andrej Inkret ,"Delo", 5.12.1988.) A **Branko Vukušić**, kojemu se ipak poneke Tauferove scenske novotarije čine pretjeranima i njemu upitnima i nerazumljivima, svejedno priznaje da "Nema što, mladom slovenskom režiseru Viti Tauferu ne može se poreći ni maštovitost, ni poznavanje teatarskih i filmskih žanrova, pa ni hrabrost, otkačenost i smisao za različito... Njegov Gogoljev 'Revizor' upravo se bitno razlikovao od svih koje sam dosad gledao...". ("Večernji list", 2. 2. 1988.)

Slično tome i **Marija Grgičević** u "Vjesniku" od 1. prosinca 1988. smatra da je "...taj repertoarni potez učinjen s pogledom prema budućnosti ovog kazališta... Obje Tauferove predstave (op. M.L., "Alica u zemlji čudesa" i "Revizor") odaju redateljski rukopis koji se odlikuje bogatstvom mašte, sklonošću fantastici, nepogrešivim smislom za ritam, a istodobno zrelom promišljenosti svakog poteza i disipliniranošću podređenom osnovnoj zamisli." **Goran Sergej Pristaš** drži ("Frakcija" br.2., lipanj 1996.) da je Taufer s *Revizorom* u Rijeci "napravio možda svoju najbolju predstavu u Hrvatskoj".

Manje sreće je Taufer u Rijeci imao sa svojom slijedećom predstavom *Kralj Lear*, no još od *Revizora*, (a kasnije i u njegovim ljubljanskim te zagrebačkim predstavama) Taufer oko sebe okuplja izvrsnu autorsku ekipu suradnika, među kojima je i riječki slikar i scenograf **Dalibor Laginja**, kostimografkinja **Barbara Stupica**, kasnije i koreograf **Matjaž Farič** te zagrebački kompozitor **Stanko Juzbašić**. U svojoj kritici za ljubljanski "Telex" **Emil Hrvatin** Tauferu "očitava" da "...predstava teče u svojoj tužnoj tekstualnoj fabulativnosti, bez ikakvih većih pretenzija, osim te, da svakoj osobi daš mjesto, koje joj pripada... Oni koji su došli gledati Taufera, traže u predstavi njega, shakespeareolozi se pak prepuštaju svojim nasli-



Gogolj/Taufer: Revizor

jeđenim nagonima... S krajem (op. M.L., dvama pojavama na kraju predstave tj. 'futurističnim pijancem' i ' TVAlf-om' odnosno filmskim 'E.T.'-em.) predstava dobiva potpuno drukčije konotacije: Shakespeareu, ono što je shakespeareovsko i Tauferu ono što je taufersko." (26.10.1989.). Aldo Milohnić nešto je naklonjeniji ovoj predstavi: "...riječkoga "Kralja Leara" vjerovatno ne možemo smatrati Tauferovim redateljskim zenitom, ali je nesumnjivo riječ o jednom pretežno zanimljivom kazališnom remakeu starog Shakespearea." (Radio Rijeka, 22. 10. 1988.).

No, svojoj najboljoj i najbliještavijoj 'tauferskoj' maniri redatelj se uskoro vraća režirajući po prvi puta jedan hrvatski dramski tekst - ekspresionističku, za uprizorenje delikatnu Krležinu legendu *Kraljevo*, te, sudeći po kritici, sudjelovanjima na festivalima i nagradama (predstava je naprosto zabljesnula na Marulovim danima u Splitu 1992. gdje je primila nagrade u gotovo svim kategorijama) uspijeva pogoditi u srž krležijanskog, no i našeg svijeta, u kojem je upravo bila započela agresija na Hrvatsku.

"Taufer je zavitlao 'Kraljevo' u dadaističko-kabaretskom kolopletu kiča, boja i pjevanja. Predstava se doimala sjajnom paradom Tauferovog umijeća, ali i paradom iscrpljenog režisera koji zna da ga svi vole pa će im "dati gušta":... Osvrće se na ovu predstavu u kronici Eurokazovih zbivanja u 90-ima njen autor Goran Sergej Pristaš ("Frakcija" br.2. lipanj 1996.). Tada već treću sezonu zaredom, prema anketi hrvatskih kazališnih kritičara i teatrologa, najboljim kazališnim ostvarenjem u Hrvatskoj proglašena je predstava Hrvatske drame HNK Ivana pl. Zajca iz Rijeke: prvi put je to 1989. godine bio *Revizor*, zatim za sezonu 1989/90. *Vježbanje života* u režiji Georgija Para, i 1991. *Kraljevo*. I **Dalibor Foretić** u svom podužem tekstu za "Danas" od 5. listopada 1991. potvrđuje činjenicu da je "...riječko kazalište s ovom predstavom ostvarilo svoj u svakom pogledu najkonzistentniji domet u posljednje vrijeme." A o samoj predstavi nastavlja "...Taufer se ne prilagođava tekstu, već tekst podređuje svojim vizijama, stvarajući iznenađujuće scenske rasporede... Teme su prepoznatljivo Krležine, ali njihova sazvučja odjekuju bitno drukčije. Nova scenska slika sasvim je neočekivana, premda rasporedi unutar nje jasno ukazuju na kontinuitet Tauferova načina mišljenja... Skladatelj Stanko Juzbašić... ispunio je ovu predstavu s toliko glazbe da se o njoj može govoriti kao o mjuziklu na temu Kraljeva. A to je možda i najveći trijumf Tauferove teatralnosti. Njegov ludizam, fascinantna vizualizacija, osjećanje scenske teksture kao prije svega glazbene strukture, dobili su ovom predstavom ne samo doličnu muzičku pratnju, već se temelje na glazbi kao temeljnom pokretaču... Ova predstava nema mnogo veze s Krležom na kakvoga smo navikli, ali joj u korpusu njegova teatra pripada sasvim izdvojeno mjesto."

I upravo s Tauferovim *Kraljevom* završava se (a za sada barem, nove još nema na vidiku) jedna, za naša kolektivna pamćenja, plodonosna, provokativna faza procvjeta kazališne umjetnosti uopće u Rijeci, a prodor nečeg "totalno drugačijeg od drugih" što se odupiralo repertoarnim konvencijama velikih nacionalnih kuća, kakva je po svojoj strukturi i ova riječka, HNK Ivana pl. Zajca uspio je dokazati na vlastitom primjeru.

Magdalena Lupi je dramaturg iz Rijeke.

The times they are a-changing

This is the year in which the Croatian National Theatre in Rijeka is celebrating the 50 years since the first performance in Croatian language. The dramaturg Lena Lupi is writing about the performances which were out of the mainstream of the classical and national repertory, belonging instead to the systematic turning of this theatre towards the modernizing, which became almost the Rijeka's theatre trademark. The performances often provoked fierce reactions and the people that were directing them are today's most popular Croatian and Slovenian directors.

Slobodan Šnajder: Utjeha sjevernih mora; Durieux, Zagreb 1996.

SJEVERNJAČKA UTJEHA I BOSANSKA MORA

Piše: **Miloš Đurđević**

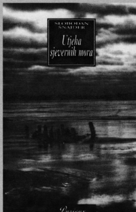
Ako se je pouzdati u bibliografsku bilješku s kraja ove knjige onda je *Utjeha sjevernih mora* prva knjiga drama **Slobodana Šnajdera** koja je tiskana u Hrvatskoj nakon 1988. godine kad je u riječkom Izdavačkom centru objavljen naslov *Radosna apokalipsa*. Za proteklih osam godina njegove drame su izvođene na Hrvatskom radiju, odnosno objavljivane su u časopisu "Republika", no ostaje činjenica da je jedan od najznačajnijih hrvatskih dramatičara apstinirao od domaće čitalačke publike, one koja ipak njeguje naviku čitanja knjiga, znakovitih osam godina. A tu je apstinenciju od lokalnih knjižarskih i kućnih polica konjunktura njegovih drama na suvremenim evropskim kazališnim pozornicama svakako učinila još napadnijom. Doduše, prava slika stvari dobila bi se tek s odgovarajućom usporedbom - hrvatska kazališna scena vs. evropska - no ovdje je ipak riječ o knjizi, a knjiga po nekom (bitnom) određenju ostaje i poslije svojih suvremenika, svoga autora odnosno potencijalnih i pretpostavljenih čitatelja. Slijedom faktografije nadalje valja ustvrditi da su unutar korica knjige otisnuta tri dramska teksta: onaj naslovni pobliže određen kao *Hilijastički misterij*, potom tekst radio drame *Draga Tilla*, u podnaslovu "Zagrebačke noći 1941.-45.", i tekst drame koja se "događa u doba tridesetgodišnjega rata u Bosni" naslovljene *Zmijin svlak*. Prvi i treći tekst su kompleksne, višeznačne drame bogato impregnirane univerzalnim i osobnim simbolima - što s druge strane može unekoliko otežati njihovo čitanje, ako se pri tome pred očima ne 'vrti' njihova moguća odnosno aktualna inscenacija - a ona između njih u tom je smislu najtečnija, odnosno najpodatnija je za određeno prekodiranje u dijalošku priču.

Treća pak drama *Zmijin svlak*, koja će privući pozornost i zbog toga jer računa na sasma određena čitateljska očekivanja, pisana je s intencijom da prodre u samo srce bosanskog ratnog užasa pa tako pisac koristi masovna silovanja, čija je monstruozna konceptualizacija već postala 'trade mark' toga rata (autentični snimci iz srbijanskih logora navodno su najskuplja roba na nekim opskurnim porno tržištima), kao ishodišni motiv za ocrtavanje situacije nagoviještene jednom sentencom i dvjema oprečnim replikama u drami *Draga Tilla*; WERNER: To što ovi ovdje mogu jedni drugima učiniti, to jedan Nijemac Nijemcu - DURIEUX: U to nisam sigurna. (...) HEINE: To što ovi ovdje mogu jedni drugima učiniti - DURIEUX: To Nijemac Nijemcu ne može ... zvuči poznato. HEINE: Naprotiv. To ljudi uvijek čine jedni drugima.

Po takvom bi recepcijskom naputku drugu i treću dramu čitali zajedno. *Draga Tilla* bi onda mogla biti svojevrsni prolog za *Zmijin svlak*. U strukturnom smislu *Draga Tilla* je drama o jednoj istaknutoj, povijesnoj sudbini. Njemačka glumica **Tilla Durieux**, zbiljska odnosno povijesna osoba, na vrhuncu karijere napušta svoju zemlju i rasap Trećeg Reicha promatra s njegove periferije. Ona je fizički odsutna s njemačkog tla, ali, kao i kod drugih velikih njemačkih pisaca i filozofa koji su emigrirali nakon dolaska nacista na vlast, čini se da je Njemačka otišla s njom. Dr. Rosarius nakon recitala pjesama nepodobnog Heinricha Heinea izjavljuje: "Svima nam je njemački jezik zvučao kao objava, nešto vrlo prisno, i u ovom trenutku, u Vašoj predaji, nešto veoma daleko, kao zvuk dalekih orgulja, u crkvi ispod horizonta, iza sedam mora, za koju, međutim, znamo da postoji. U ovoj Aziji, gospođo Durieux."

U *Zmijinom svlaku* dramska situacija, odnosno okvir dramskog zbivanja jest onaj povijesni. Likovi su lišeni individualizacije u gornjem smislu i funkcioniraju više kao tipovi, skup prepoznatljivih osobina iz kojih se kondenzira osobnost u smislu dramskog lika. Hasan, Marta i Azra tek su djelomično zadani partikularnim povijesnim zbivanjem te stoga neprestano lebde na granici punije identifikacije kao reprezentanti naroda iz Bosne i Hercegovine. Šnajdera tu u većoj mjeri zanima kulturološka odnosno duhovna konfiguracija Bosne kao zemlje u fizičkom smislu, koju su tijekom niza stoljeća oblikovala paralelna premda disparatna materijalna i duhovna strujanja. Likove suca, nerazgovijetne "gospode u frakovima", pa i čudnovata 'Tri kralja', onda možemo, kao groteskne parafraze, učitati u (zbiljske) likove suvremenih političara sa Zapada a da pri tome u njima osjećamo tragove drevnih i modernih, orijentalnih, balkanskih i evropskih osvajača, kolonizatora i inih političkih pragmatista koji, kako stvari stoje, i nadalje oblikuju unutrašnji i vanjski izgled Bosne.

Na sukladan način je moguće iščitati i natuknicu o "Tridesetgodišnjem ratu u Bosni": u ovom ratu se komadala i uništavala supstanca i složeno



kolektivno biće Bosne čime je detektiran jedan krak usporedbe s Njemačkom. Ali tko sada može ikakvu nadu polagati u posljedičnu homogenizaciju Bosne? Azru je s druge strane, usložnjavajući usporedbu s epskim teatrom, moguće shvatiti kao inverznu Majku Courage, ali i kad njezinom liku pribrojimo lik odlučne Marte, ona ostaje nijema, katatonična rodilja koja se užasava svoga poroda. Metaforizacijski prijenos Nerođenog uz pomoć narodne bajke o rađanju zmije zakočen je odsijecanjem katarze bez koje strah nestaje u ambisu posvemašnjeg užasa. Ime toga užasa je precizirano: etničko čišćenje. "Poniziti maternicu 'neprijateljskog plemena' tako da strah i očaj koji slijede ukinu svaku mogućnost pomisli o povratku", kaže Šnajder u popratnoj bilješci, "jest etničko čišćenje u apsolutnom smislu. U nekom tužnom, najtužnijem smislu ovdje je dotaknuto savršenstvo." Spomenuto "savršenstvo" je onda demonsko usavršavanje 'konačnog rješenja' koje u pozadini obilježava osobni usud njemačke glumice Tille Durieux: kolektivnog neprijatelja nije dovoljno fizički eliminirati, opljačkati i protjerati s određenog teritorija; njegovo se uništenje, kao trajan proces, nimalo paradoksalno nastavlja i u budućim, nerođenim naraštajima.

Šnajder u spomenutoj bilješci kaže kako je "u Bosni pokazano što ideologija čini ljudima, podjarmljujući njihove instinkte u svrhu razaranja." No po čitanju drame, ideologija se tu nazire tek kao univerzalni, gotovo transcendentalni okvir odnosno stroj za jednokratnu uporabu ljudskog materijala. Hasan kao 'prototip' suvremenog Bošnjaka preživljava uz pomoć prirodne inteligencije i dnevne snalažljivosti. Njegovo uže određenje dano je tek mjestimično: on je muškarac - a time prirodni neprijatelj Azre i Marte - i čovjek koji u odsudnom trenutku ne želi trgovati onim načelima koja kod njega funkcioniraju kao sinegdoha samorazumljivog, opće ljudskog morala. Azra i Marta dodiruju samu srž svakako ideologizirane destrukcije, ali akcent je na njihovom spolu, na degradiranom, izobličenom majčinstvu iz kojeg su patnjom prebačene na univerzalni plan pa možda otud izviru aluzije, odnosno riječima autora neka "čežnja za matrijarhatom".

Naslovna drama *Utjeha sjevernih mora* u ovakvom je čitateljskom rasteru najteže pristupačna. Narativna pobočnica drami je priča *Dva mladića* iz zbirke Jakova Mikca Istarska škrinjica, NZ MH, Zagreb, 1977. Kao vjerni druzi oni se zavjetovaše da ih ništa neće spriječiti da jedan drugome ne odu u svatove te kad jedan od njih prerano umre drugi ga izvuče iz groba i odvede u svoje svatove. Na povratku ga mrtvi prijatelj pozove da obiđe njegov, zagrobni svijet, a kad se živi vrati na zemlju tu je već prošlo mnogo godina i on u opustjelom selu zatekne svoga ostarjelog sina koji pri takvom susretu umire, a malo potom za njim i njegov mladi otac. U dramu je isto tako upletena Kafkina kratka priča *Gradski grb*, kao i ulomci iz knjiga **Victora Klemperera** i **Bernarda de Fontenellea**.

Međutim lociranjem tekstualnih implementacija struktura drame se dodatno usložnjava. Središnji berlinski trg, Potsdamer platz, mjesto je početka i završetka dramskog zbivanja, a vremenska elipsa koja spaja odnosno razdvaja dvadesete i devedesete godine ovoga stoljeća jedno je od sredstava za gradnju nearistotelovske dramaturgije. Likovi Vaganta, Ariela, Mirjam, Waldhorna, Boga i Komandanta, spomenut ću tek one najvažnije, postavljeni su i kao višeznačni simboli pa je na čitatelju da raspozna i uspostavi brojne, nadasve sofisticirane intertekstualne sveze. A čini se da *Hilijastički misterij* danas i nije moguće izravno dramatizirati. Napose ako je smješten u ovostoljetnu Njemačku. Pa ipak, bilo bi na neki način pogrešno Slobodana Šnajdera interpretirati kao sofisticiranog, visoko naobraženog dramatičara koji se u prvom redu obraća intelektualnoj publici. Njegov je jezik istodobno rafiniran i vrlo precizan, liričan po bogatstvu sadržaja, a na momente, kad to dramsko zbivanje traži, elementarno sirov, nepatvoren pri prodiranju u stilski 'niže', urbano obilježene kolokvijalne slojeve. To je možda i jedan od bitnih razloga zbog čega njegove drame treba čitati. Naime, specifike njegova književnog stila zacijelo se mijenjaju, a možda se i gube, kad su izrečene na pozornici, makar ih, pretpostavljam, izgovaraju najbolji glumci. Uostalom, užitak u višekratnom osluškivanju brojnih, sjajno ispisanih replika, odnosno u praćenju dinamike njegova rijetko kultiviranog hrvatskog jezika povlastica je koja se ipak dobiva u privaciji čitanja.

Miloš Đurđević je književnik i prevoditelj iz Zagreba.

Centar za Dramsku umjetnost
Centre For Drama art

CDU

CDU projekti 1996:

Ljetna filmska škola, Grožnjan
seminari produkcije i scenarija
u suradnji sa Ohio University i UCLA

Izdavaštvo
časopisi **T&T** (Teatar i teorija) i **FRAKCIJA**
u suradnji sa Akademijom dramske umjetnosti

Eurokaz
u suradnji sa ZeKaeM-om

Nezavisni video centar

Art of Survival
gostovanje hrvatskih umjetnika u Atlanti, Sjedinjene američke države

CDU je potpomogao u 1996:

Međunarodni kazališni festival mladih, Pula;

produkcije
Zamah, Tama, Povratak vojaka, Emma, pokušaji...

putovanja i sudjelovanja naših umjetnika na brojne seminare, festivale i stručne skupove u zemlji i inozemstvu

CDU projekti 1997:

Imaginarna akademija Grožnjan
ciklus radionica s područja scenarija, produkcije, dokumentarnog filma, dramaturgije i kazališta predmeta

Izdavaštvo
Patrice Pavis: **Rječnik kazališnog nazivlja**
u suradnji sa Izdanjima Antibarbarus

časopisi
T&T i FRAKCIJA

Nezavisni video centar:
dokumentarni filmovi mladih redatelja

i ostalo

CDU projects 1996:

Summer Film Academy, Grožnjan
production and screenwriting workshops in co-operation with the Ohio University and the UCLA

Publishing
magazines **T&T** (Theatre and Theory) and **Frakcija**,
in co-operation with the Academy for Drama Art

Eurokaz,
in co-operation with ZeKaeM (Zagreb Youth Theatre)

Independent video centre

Art of Survival
venues of Croatian artists in Atlanta, the USA

In 1996, CDU supported:

International Youth Theatre Festival, Pula

productions: **Zamah, Tama, Povratak vojaka, Emma, pokušaji...**

travelling and participation of our artists to various workshops, festivals and professional meetings in the country and abroad

Centar za dramsku umjetnost
Centre for Drama Art
Hebrangova 21
10000 Zagreb
Croatia
tel: + 385 1 44 72 10
fax: + 385 1 41 74 76
e-mail:
cdu_zg@zamir-zg.ztn.apc.org

CDU projects 1997:

The Imaginary Academy Grožnjan
series of workshops on screenwriting, producing, documentaries, dramaturgy and subject theatre

Publishing
Patrice Pavis: **The Dictionary of Theatre**
in co-operation with Antibarbarus Editions

magazines
Frakcija and **T&T**

Independent video centre
young directors documentaries

and other

MEHANIZMI PROMJENE

Piše: **Ivan Vidić**



Foto: Iva Babaja

Tridesete godine ovog stoljeća u gotovo svim umjetnostima obilježava jedan težak, zapjenjen i ponekad skoro neartikuliran govor u smislu racionalističkog nasljeđa prethodnih stoljeća. Krize i previranja u krilu zapadne civilizacije stigle su do usijanja. Proces se paralelno odvijao na gotovo svim razinama i planovima duhovnosti; u pitanje su došli svi tradicionalni idejni, etički, politički i estetski sustavi. Društva su se nalazila u rasctjepu svojih nepomirljivih sastavnica, svijet u previranju koje će samo nekoliko godina kasnije završiti u velikom ratu.



Bile su to godine prevratnika, proroka i istraživača novoga. Civilizacija je desetljećima zapadala u bezidejnost i to je izazivalo uznemirenost i briga za budućnost, Stvorila se duhovna klima koja je najviše odgovarala onima željnim brze, trenutačne revizije svega postojećeg. Vrijeme je to glasnog radikalizma i često nesuptilnih apsolutista promjene pod svaku cijenu. U tom usijanom vremenu njegovi vođe i proroci pišu svoje poslanice brzom, nervoznom rukom.

Kada epoha zapadne u učmalost i bezidejnost, kada je civilizacija u pomutnji, a zajednice bespomoćno zastajuju pred zidom, na to prvi reagiraju oni najosjetljiviji. Umjetnički prevratnici i kad se na zemlji naoko ništa bitno ne događa, osjećaju da se tlo pod ljudskim nogama polako usijava.

Artaudov program novog kazališta sadrži prevratnička obilježja zajednička mnogim umjetničkim manifestima tog vremena. Njegova veličina je u tome da je na čudesan način odolio kritici vremena i da i danas posjeduje svoju vjerodostojnost.

Naoko, taj program se sastoji od općenitih teza. Predlagao je povratak kazališta njegovim počecima, nadahnut plemenskim plesovima pacifičkih domorodaca. Tvrdio je da je ponovno moguće djelovati na gledatelja, pobuđujući njegovu iskonsku intuiciju i nevinost. Iznio je koncepciju novog kazališta kojeg je nazvao kazalištem okrutnosti. Pritom je mislio na povratak, sudjelovanje u drevnom ritualu. Kad je psihologija u upotrebi recentnih dramaturgija, konačno posve ispražnjena do smisla, Artaud ju je odbacio. Njoj je pretpostavio predmetno i tjelesno kazalište.

Pokušao je pobjeći iz klopke jezika i stvoriti kazalište sa svojim novim autentičnim govorom, prijemljivim osjetilima i nagonima, usporedivo sa snovima. Trebao je to biti fizički jezik, s izmijenjenim značenjima, čak i funkcijama riječi. Taj novi izraz trebao je revitalizirati kazalište, a u ljudi ponovno izazvati stara, prije više od dvije tisuće godine definirana stanja: katarzu i tragični učinak na gledatelja.

Dakle, za svaku od tih postavki zasita se može reći da je prilično općenita. U svojoj općenitosti teze lako postaju frazama ispražnjenima od smisla, najveći pojmovi su istovremeno i najprazniji. S druge strane, a tu se krije poseban čar, iza svake od tih postavki, nalazi se po jedna intrigantna tajna, jedno zagonetno kinesko slovo.

Artaudove ideje nisu odmah postale dijelom kazališne prakse. Sam nije uspio ostvariti svoje zamisli, barem ne na način koji bi bio prihvatljiv njegovoj sredini. Ali, tog trena je započeo proces transformacije kazališnog izraza koji je deset, petnaest godina kasnije rezultirao stvarno promijenjenom slikom, novom i uzbudljivom. U toj promjeni koja se dogodila danas nam nisu toliko zanimljive same činjenice i okolnosti nego sam mehanizam promjene.

I danas postoje odnosi na koje možemo primijeniti mnoštvo Artaudovih principa, pravila i zaključaka, čak ako i ne znamo za njegovo ime i ništa o njegovoj teoriji. Kraj je stoljeća i na neki način ponovno je prevratničko doba, iako nitko ne može s pouzdanošću tvrditi da li je to vrijeme ponovnog usijanja ili termodinamičkog kolapsa.

O današnjem kazalištu od velikih teza zasigurno će više govoriti njihove inverzije, intrigantne pozadine i naličja.

Primjerice, o odnosu govornog i fizičkog na sceni nema se više što reći apsolutističkim rječnikom kazališnog avangardista. Ali model je tu, promjenjiv i primjenjiv. Jedna takozvana fizička predstava može postati "govornija" od većine takozvanih govornih predstava, samo zbog poneke točno plasirane finese. Smisao teksta izgovorenog s pozornice u jednoj nazovimo tradicionalnoj predstavi, na tajanstven način posve će se promijeniti jednim jedinim pomakom, nekim malim tektonskim poremećajem značenja.

Svojevremeno je fizičko kazalište svojim dinamizmom, svježinom i promjenjivošću u drugi plan potisnulo tromo, raspričano, klasično kazalište. Danas su se te prednosti istopile i gotovo potpuno nestale pojavom još dinamičnijih, još fizičnijih i kinetičnijih medija. Može li se, ako su kategorije usporedbe iste, kazalište uopće natjecati s filmom? Pitanje je zaista samo retoričko. Ali zato mane kazališnog izraza mogu biti i njegova osnovna prednost - neponovljivi živi trenutak - zbivanje sada i ovdje. Takvo uzimanje konkretnog trenutka, njegova reinterpretacija i vraćanje publici sada već njenog promijenjenog trenutka - promijenjenog stanja, kvalitete njegove stvarnosti - ima onaj iskonski učinak pa zvao se on jednom katarza i tragičan osjećaj, spoznaja okrutne nužnosti stvaranja koja je slika okrutnosti svijeta ili tek, da se na primjer upotrijebi proizvoljan termin koji ničim ne opterećuje - nijemi trenutak refleksije.

Do jednog novog kazališnog čina nikad se više neće doći manifestnim postavljanjem novih pravila. Ali onaj koji je prvi govorio o alkemiji kazališta, poklonio je kazalištu mehanizam promjene, vitalan i prirodan. Osjećao je totemsku snagu slike i magiju riječi koje uvijek prate prirodne mijene svijeta, društva i svijesti pojedinca. Jer malo je značenja preostalo upisano u univerzalnim idejama, dok je nasuprot tome svijet i dalje prepun bogatih, točnošću i smislom nabijenih finesa.

The mechanisms of the change

The playwright Ivan Vidić analyses the conditions that led to some of the essential changes in the 20th century theatre. "The taking of the precise moment, it's re-interpretation and the return of it to the audience in the shape of hre very own moment changed (changed condition, changed quality of reality) it all has an ancient effect, whatever it's name is - the catharsys, the tragic effect, the realising of the cruel necessity of creation which is the reflection of the cruelty of the world, or, simply (to use a voluntary phrase that is in no way burdening) the silent moment of reflection.

Akter

Vjeran Zuppa:
Kažu da je sova nekad bila pekareva kći
(prema tekstovima W. Shakespearea, B. Brechta, J.L.Borgesa, R.D. Lainga i nekih drugih autora)

TEATAR KAO ANTROPOLOŠKI LABORATORIJ



Metteur-en-scène / metteur-en-asile: Rade Šerbedžija
Darko Rundek
Vjeran Zuppa
Odjelo ih: Dinka Jeričević
Osvijetlilo ih: Vladimir Cakmak
A pjesme Haustora i Idola pjevamo i inače.
Igra: Stado ovaca

Piše: **Andrea Zlatar**

Predstavu *Kažu da je sova nekad bila pekareva kći* gledala sam dva puta: na Danima mladog teatra u Dubrovniku, mjeseca kolovoza, i zatim, početkom studenog 81. u Zagrebu. Dakako, ne bih tvrdila kako nisam oba puta gledala istu predstavu, pa ipak ne uspijevam je jednoliku, po sjećanju, rekonstruirati. Odviše bi jednostavno bilo reći kako se radi o iznevjerenju pamćenja; o drugome je ovdje riječ: način sam na koji je predstava načinjena, njena struktura, onemogućava preglednost na njenim dijelovima. Ni u kojem smislu nalik Freytagovom gradacijskom trokutu koji pretpostavlja kauzalnu povezanost dramske radnje, kompozicijsko rješenje *Sove* moglo bi se gotovo nazvati premetaljkom. Redoslijed scena (prikladnije bi bilo, ali u ovom trenutku - bez pobližeg objašnjenja - i preuranjeno, reći: prototipa govornih istupa) nije hijerarhijski utvrđen, već dopušta mnogostruke vodoravne pomake. Stoga je, naravno, moguće odigrati više različitih predstava - kao što je i u kružnicu moguće upisati beskrajno mnogo različitih geometrijskih likova, a da se unutrašnja ravnoteža, simetričnost i skladnost ne poremete. Djelatna načela (ostvarenja) simetrije jesu, u *Sovi*, paralelizmi i ponavljanja strukturnih elemenata.**1**

Iz tih razloga gradnja predstave podsjeća na labirint: strogo odmjereni i nevidljivo usmjereni, pravilni hodnici. Nijedan hodnik nema svog početka ni kraja, uvijek je povezan s ostalima. To mu i jest cilj: da gradi cjelinu. U stara su se vremena labirinti gradili da bi se u njima sakrilo nešto veoma dragocjeno, porijeklom sveto, i što je moralo ostati tajna. Akterov labirint savršen je i kao građevina, i kao ono što skriva. Likovi koji se gube postaju zabačeni hodnici: oni u kojima nas je najviše strah.

Zatim, kad se svi primaju za ruke, ma koliko u sebi razmrvljeni bili, oni čine cjelinu, ono što daje sigurnost.

Takav tip predstave zahtijeva artističku umješnost onoga: govoriti (jednoglasno, ili višeglasno, svejedno) skladno. Kao kad se u katedrali pjeva Dies irae, i kad izdvojeni glas znade da je upućen od svih, i za sve, da zazivlje Boga.

U *Sovi* se Akteri zazivlju međusobno, jedni druge i sami sebe, njihovo božanstvo i njihova tajna jesu oni sami, njihovi odnosi. *Sova* je, uistinu, u pravom smislu riječi: igrokaz. **2** Igrati i kazivati Sebe, iz-igrati i iz-kazati, to je način na koji se nude i daju glumci. Pristajuć na njihovu igru, bivajuć uhvaćeni u Akterovu mrežu svijeta, mi sami postajemo jednom od točaka u kojima se prelama sudbina, bitna slučajnost.

Baš zato što se ne uspostavlja odnos privida i pristajanja uza nj, zato što se *Sova* ne da promatrati (jer joj ni nije namjera nešto - drugo - predstaviti), nemoguće je naivno reći sviđa mi se, ili ne sviđa mi se. Ono što od dojmova uspijevamo artikulirati jest: *Kažu da je sova nekad bila pekareva kći* je teška (kao kad se za neku osobu veli da je teška) i iskrena predstava, otvoreno upućena na nas (što, naravno, ne znači da aficira agresivnošću). Gledajući je, sami po sebi raskapamo, kao što su i glumci trebali da najiskrenije i najdublje prekapaju najprije po sebi kao ličnostima, tek onda po sebi kao glumačkim ličnostima. **3**

U taj se doslovni kontekst (razumjeti Sebe) može smjestiti i rečenica uzeta kao naslov: *Kažu da je sova nekad bila pekareva kći*, iz Ofelijina razgovora s Kraljem (Hamlet, IV. čin, V. prizor). Nije manje važna ni rečenica koja do nje slijedi: Gospodaru, mi znademo što smo, ali ne znamo što možemo biti.

Ako bi predstavu bilo moguće razložiti na motive (tematske jedinice koje se isprepleću), to bi bio jedan od ključnih. On se, primjerice, ponovljen i preobražen, javlja i u sljedećim **Zuppinim** stihovima:

ponekad dolazim
ponekad odlazim
ali tko je tko
to ne znam
ponekad jesam
ponekad nisam
ali što je što
zaboravio sam.

Upravo to i jest najteže: pitati se o prvim stvarima. Za Aktere, postoje dvije prve stvari: riječi, riječi, riječi i ja. Stoga je najhrabriji i najkritičniji trenutak predstave kad istupa jedan mladi glumac pitajući se, slijedeći Borgesovu priču *Everything and nothing*, o svom identitetu (jer, glumac, kao i pisac - odnosno, u Borgesa Shakespeare - biva ujedno mnogo njih i nitko), o zbiljnosti svega (jer, ako je i Bog svijet samo sanjao...), i pokušavajući se nositi sa sviješću o vlastitoj literarnosti. To da je čitav svijet nagnut nad provalijom Sebe (odnosno, jednog ja) znači, u svakom slučaju, pronalaženje uporišta u osobnosti. Neka ne zbunjuje što na pozornici ne postoje junaci-individuumi, već igra Stado ovaca, jer se ne ispituje neki fiksirani individuum već moguća individualnost. Sve je, osim toga, za jedan stupanj više onestvareno,

pomaknuto na razinu potpuno upitne osobnosti: radi se, naime, o ludilu.4 Iako ničim materijalnim nije naznačeno, sve se zbiva unutar azilne bolnice.

Ulazak Stada na scenu neobično mi se čini bliskim početku jedne **Dragojevićeve** pjesme (Oblak IV):

Dok pastiri
uokolo snom
čuvaju stada
bolesnici polako
u drvenim nanulama
iz zajedničke sobe
silaze niz stepenice
na večeru.
Zvukovi klopoću, kidaju se i nestaju.
Oni sadrže izražavanje glada, smrzavanje
i osjećanja da nikada neće doći vrijeme.
Tko to čuje ponovo zna da nešto jest
duša
a kada drvo udari, ispod gole noge,
u hladan beton, zna i gdje je ona.

(Prirodopis, BiblioTeka 1/1974.)



I tako: klompe i duša, riječi i stado, bojazan pred sobom. Pitanje glumčeva identiteta postavlja se kao pitanje svačijeg identiteta. Zuppa pogađa bit toga problema kada govori o važnosti teatra kao antropološkog ključa: Pitanje novog kazališta ne počinje, dakako, našom predstavom, već činjenicom da je ljudsko znanje u međuvremenu akumuliralo toliku količinu znanja važnog za teatar, a da je teatar, s druge strane, ključ mnogih odgovora koji ponekad i prethode tim istraživanjima. Teatar je izrazito shizoidno mjesto, prostor formiranja i gubitka ličnosti, izlaska u drugu osobu i vraćanja u sebe, itd. itd. Što ostaje nakon kazališne predstave: fotografski snimci, tonski snimci, rjeđe filmski, i usmena svjedočenja, kao i nakon čovjeka. Sve to: slučajan nastanak, protok i nestanak komada, toliko je slično čovjeku. Zbog toga mislim da teatar ima u sebi jednu golemu antropološku važnost kojom bi se morala baviti i semiotika i hermeneutika, i to ne samo zato da bi dokazale svoju znanstvenost, već da bi neprestano teatru otvarale onaj prostor u kojem se teatar otkriva kao slika naslućenog čovjeka.5

Otkrivanje teatra kao mogućeg mjesta za rješavanje izvanteatarskih pitanja (odnosno, shvaćanje teatarskih kao općeljudskih), olakšava nam razlučivanje problemskih razina *Sove*, bez opasnosti da se kazališno propitivanje određenih teza shvati deklarativno, kao gola poruka i pouka. Prethodno smo već kao topoi predstave izdvojili riječi, riječi, riječi i ja, dok bismo sada podrobnije raščlanili tematsku višeslojnost predstave. Iako se svi elementi od kojih je *Sova* sačinjena međusobno sudaraju i preklapaju, moguće je razlučiti na koji-ma se ona neprestano odvija: a) osjetilnost, putenost, spolnost; b) osjećajnost: patnja, bol, ljubav, mržnja...; c) svjesnost, osobnost, literarnost.

Velik dio problema kojim se *Sova* direktno bavi crpljen je iz antipsihijatrijskih spisa **R. D. Lainga**. (I Stado ovaca jest od njega preuzeta sintagma.) Posebice su izdvojeni oni teatarski najzanimljiviji: problemi govorne komunikacije, drame jezika. Tako, primjerice, rečenica: Ja si jednostavno ne mogu pomoći, koju svatko od nas ponaosob doživljava i sasvim izvjesno, prepoznaje, biva izložena sa svim svojim teorijskim konotacijama. To je rečenica granične konverzacije - konverzacije koja je jedanput puna, a drugi put je za sobom ostavila svoje rečenice i potpuno je prazna. U rasponu jedne rečenice koja ima govornu sposobnost da bude i puna i prazna pojavljuje se granica.6

Na taj su način predstavom ispitivani oblici čovjekove komunikacije (moment konstitucije osobe kroz jezik, moment u kojem ona postaje društvena osoba7. Međutim, *Kažu da je sova nekad bila pekareva kći* vrlo je daleko od toga da bude shvaćena kao demonstratio ili illustratio teoretskih spoznaja. Na sasvim neuhvatljiv i neprimjetljiv način, predstava nam stalno daje na znanje kako je ona, zapravo, umjetnost. Valja reći, sasvim pojednostavljeno, ona govori *umjetničkim* jezikom. Pritom treba na umu imati dvoje: poetsku razinu teksta i glumačko izvođenje.



Eufoničnost korskog govora u predstavi *Koja gora Ivo* bila je pojačana prirodom same stvari, radilo se, naime, o izboru narodnih pjesama, a one, *eo ipso*, donose podignuti (afektivni) ton govora, specifičnu i lako prepoznatljivu pjevnost i osjećajnost.
U *Sovi* je posao oko govora složeniji: dok Zuppini stihovi kratkoćom, rimom, sintaktičkim i sadržajnim dosjetkama, provociraju gotovo prirođenu melodioznost, Laingovu znanstvenu prozu trebalo je naknadno poetizirati. To je, naravno, bilo moguće jedino scenski izražením govorom, to će reći, pažljivim odabirom i rasporedom - uvjetno rečeno - monoloških i dijaloških, te korskih oblika govora. Stado je ovaca, doduše, smjela i ironična metafora kora, ali ipak u sebi čuva bit *zajedničkog bivanja* (i zajedničkog govorenja). Takva jest i predstava u cjelini: u svojoj biti riskirajuća, napeta između totalne akomunikativnosti i ostvarene komunikacije, između Boga i Slučaja, istine i ludila, dosegavši one točke u kojima se krajnosti poklapaju, poistovjećuju i poništavaju.

U bilješci broj 18. uz program predstave, Zuppa objašnjava paradigmu Kocke: Na samim rubovima Kocke odlučuje se Broj ili Zbroj: u njezinom je prevrtanju Dobitak ili Gubitak. Do Rezultata se dolazi *prevrtanjem* Kocke *preko* rubova. Rubovi Kocke su Granice njezinih ploha. Kocka u *prevrtanju* jest vrijeme u kojem se Granice igraju. Igrokaz *Kažu da je sova nekad bila pekareva kći* trebao je biti upravo to: *vrijeme u kojem se Granice igraju.*

1 O geometrijskom rješenju govori Vjeran Zuppa. (Razgovor vođen za potrebe Bulletina DDMT, 1981., br. 34). Simetričnost predstave više je od čisto formalnog kompozicijskog načela: Usporedi: Predstavu smo, istina, uređivali, i to iz prostog razloga jer znamo da azilarno dvorište ima visoke zidove. A bujanja ima samo tamo gdje su zidovi visoki. Prekipjeti se može samo u loncu.
2 Riječ igrokaz upotrebljava se u bilješkama u programu predstave.
3 Rade Šerbedžija, iz razgovora - vidi bilješku 1.
4 Rade Šerbedžija: A mi smo učinili nešto što je toliko teže: igrali smo strast samu, bez glumca. Hvatali smo onaj osjećaj, onaj intenzitet koji postaje nešto apstraktno kad se odriješi izvan čovjeka. (Isto.)
5 Vjeran Zuppa. Isto.
6 Isto.
7 Isto.

Andrea Zlatar

PRO MEMORIA

TIJELO GLASA

Vjeran Zuppa

Četiri dana sa Stadom ovaca

04.12.'80.

Proba "Stada ovaca". 23 h. Prvo čitanje. Rapajić traži da pojedinci dobiju veće odlomke teksta kako bi mogli "uploviti" u asocijacije. I Rade i ja smo protiv toga. Rade osjeća da to neće biti dobro. I ja to znam. "Slobodne asocijacije" one osobe s kojom Laing razgovara moraju zadržati stanoviti a-personalni karakter. Ne mogu pripasti glumcu, njegovom "uživljavanju", njegovom "ufuravanju". One moraju pripasti nekom Glasu u koji se neprestano **snalazi:** iznenađen je a iznenađuje se prije svega slikama koje mu dolaze.

Glas se mora snalaziti sa slikama, mi se moramo snalaziti s Glasom.

Pokušaj sa čestim odlomkom teksta uglavnom je dobar. Glas se veseli. Govore svi u grupi. Glas se zbunjuje. Govore sve manje grupe. Glas gubi sliku. Govori samo jedan, izgubio je podršku grupe. Glas vidi nešto novo: uzbuđenje raste i svi se time (red po red teksta) zaokupe.

Ovo mi se sad čini važnim: Glas vidi! Glas čuje! Glas gleda! Glas sluša! Gledalac vidi Glas koji sluša i sluša Glas koji gleda. Trebalo bi postići to neobično saučesništvo publike u ulozi onog koji prati **u Glasu i po Glasu** jedan život potisnut u slike, pritisnut u riječi.

Glas je jedini živi posrednik ređanja, otkrivanja, oblikovanja i preoblikovanja slika. Glas je biće, izravni svjedok jednog svijeta koji se upravo oslobađa. Možda je sa Stadom trebalo govoriti o problemu "potiskivanja". Možda, ali malo je vremena za sve to. Za naš posao važno je da im makar naknadno kažem da to što je u nama potisnuto, da to metodom "slobodnih asocijacija" ili hipnotičkim snom izlazi iz nas kao da je **istisnuto**: u udarcima, u serijama, u pauzama, u većim prekidima, s mukom koja je gotovo nepoznate prirode, a nikakvim oblikom recitiranja.

Kako "postići" takav Glas? Kako biti "uvjerljiv"? Uvjerljivost je, dakako, tipično teatarsko pitanje. No, teatar je oduvijek bio slabašan u pitanju "uvjerljivosti" scenskog ludila. Čini mi se da Shakespeare nije Hamleta učinio nedvojbeno ludim iz sasvim teatarskih razloga. Uvjeren sam da je savršeno dobro znao kako se u teatru naprosto ne može biti "uvjerljivo lud". "U njegovom ludilu ima metode", kaže Polonije dijagnosticirajući prirodu Hamletova ludila. Iz ludila se probija "metoda", te glumac koji igra Hamleta može i s time računati. Metoda u Hamletovom ludilu jest, između ostaloga, Shakespeareov **ustupak glumcu**: ona je element Hamletove glume a ne Hamletova ludila. Dopušta mu da ne bude sasvim "uvjerljiv" u svome scenskom ludilu.

Na probi je došlo i do incidentne situacije. Kako je to započelo nisam točno shvatio jer u početku nisam pratio. Međutim u razgovoru nakon toga iznosim odmah i jednu misao koja me već dugo opsjeda. Čini mi se da nama - u Stadu, u grupi - ludilo, psihoza, i nije nešto naročito značajno. Nije nam značajno zato što većini prisutnih nije jasno da je riječ o onoj suvremenoj temi kojom se svijet iznova vraća, a nakon poraza klasične filozofije subjektivizma te nakon gašenja interesa za filozofiju egzistencije, za egzistencijalizam i personalizam, problemu Subjektiviteta: danas se upravo u Psihozi, toj **zadnjoj odstupnici subjekta** još jednom ispituje šansa osobnosti, prilika Identiteta. Upravo kraj poznate Foucaultove knjige o ludilu otvara takav aspekt pristupa.

Nama kao grupi, kao Stadu ovaca, ludilo je čini mi se ipak zanimljivo jedino kao "neobična tema" našeg kazališnog **igrokaza**.

Sanda me pita: "Što mi zapravo želimo prikazati?" Kažem: "Ništa." I mislim: ništa ali upravo to mora biti **izuzetno** snažno. Strah me. Moji prijatelji, ovi mladi glumci, imaju pred sobom jedan nesagledivi problem, a oni naprosto čekaju na uloge. I ja sam često stajao pred takvim problemom, a čekao sam - inspiraciju! Sada smo u istom govnu. Gle: radimo predstavu o pitanju ljudskog subjekta, o njegovom **asimetričnom položaju**. O **identitetu** koji se **probio u ne-identično**. Ništa manje! I Rade i Rundek i ja prijavili smo se na ispit koji nam zaista nije trebao. Ovo je predstava koja se želi Pridružiti općoj potrazi za Subjektom. Za njegovom iscrpljenom ili neiscrpivom šansom. Ali: zar općoj institucijskoj potrazi (traži fenomenologija, psihijatrija, psihoanaliza, shizoanaliza, anti-psihijatrija) treba još i ova predstava, "prikazba", kazao bi Mrduljaš, jednog vaninstitucijskog jedva-kazališta?

Ne može se reći da da! Ali ne može se



reći ni da ne. Sa sličnom sumnjom u vlastite ciljeve barataju i sve moderne znanosti o ludilu. S tom sumnjom barata i ova predstava i većina nas u njoj. No možda je ta sumnja u ciljeve stanoviti zalog da ova predstava doista bude ozbiljna.
Rastajemo se oko jedan i trideset u jutro. Rundek, Rade i ja dogovaramo se za sutra u 21.30. Da se nešto dogovorimo prije probe. Nije li to zbog osjećaja krivnje, jer nas je Đo u razgovoru prozvao da dolazimo "nespremni" na probu? No, čini mi se, a mislim i Rundeku i Radi podjednako tako, da je stanovita nepripremljenost dio metode rada na ovoj predstavi.
Usput. Jučer se nisam nikako mogao točno sjetiti, dok sam odgovarao na Sandino, na Rundekovo i na neka druga pitanja, stihova iz stare protestantske sanjarice (1760.), uvaženoga grofa Nikolausa von Zizendorfa. Oni glase:
Bože! Daj nam lude oči
za stvari koje ništa ne vrijede
i sasvim bistar pogled
za svu tvoju istinu.

05.12. '80.
Proba je zapravo otkazana. U Kulušiću svira BP Convention, veliki Boškov jazz orkestar i kažu nam da će to potrajati gotovo do ponoći. Idemo k Šabanu. Damir ima garsonijeru. To je dovoljno velik prostor za čitače, ali je to premalen prostor za razgovor grupe o usklađivanju slobodnih termina za probe. Sumanuti polilog u kojemu plešu datumi i sati uzduž i poprijeko garsonijere učvršćuje me u nekim stavovima od jučer.
Teško je baviti se onim teatrom koji zahtijeva posebnu angažiranost i izuzetnu koncentriranost između svih tih obaveza koje glumcima donosi njihov redoviti rad, a naročito još i "čvrge". Koliko poznam situaciju u ovom našem hrvatskom glumištu, a u ovih petnaestak godina rada u njemu ona mi zaista nije sasvim nepoznata, sutra će vjerovatno i ovi moji mladi prijatelji preći s pukog zadovoljavanja "osnovnih potreba za egzistenciju" o što se noćas svi kunu, na gomilanje onih obveza koje gomilaju lovu. Teatar će im, u najboljem slučaju ostati samo **prekovremena čežnja**, kako je ostala Drachu, Lasti, Šovi, i još sasvim prorijeđenoj nekolicini. Rast "životnog standarda" hrvatskog glumca definitivno je obrnuto proporcionalan s rastom njegovog interesa za neki "ozbiljni teatar", za teatar pune glumačke ozbiljnosti. Gdje smo, tu smo.

Pokušao sam im i o tome nešto reći, ali onako sasvim sa strane. Ne osjećam se sasvim sigurnim u pogledu ovog našeg "projekta", pa ne mogu niti tražiti od grupe da se zakune na neke posebne uvjete rada. Budući da takvih uvjeta nema morat ćemo otkazati i predviđeni kolokvij o Laingu i o našem radu na njegovim materijalima, koji je trebao biti održan u vrijeme festivalskih dana u Novoj Gorici polovinom siječnja 1981.

Kada sam jučer zapisivao ovo svoje bio sam zaboravio pribilježiti jedno

Rundekovo pitanje o tome zbog čega je izabran upravo ovaj Laingov tekst, odnosno tekstovi. Moram reći da nisam učestvovao u tom izboru. Vjerujem da je to učinjeno prije svega zbog toga što je Rade izuzetnim glumačkim instinktom, svojim instinktom Modernog glumca, u tim tekstovima osjetio da se tu radi o jednoj zasebnoj **jezičnoj prigodi**.

Laing je doista u svojim tekstovima ponudio jedan **još nesaslušani jezik**, jezik psihoze.
Rade je, vjerovatno, tu odmah čuo i jedan **još neslušani govor**. Želio je da ga se izgovori u kazalištu. Mislim da je s Laingom započelo otuda. Dakle, jedan se jezik zaputio u teatar. Sada bi teatar trebalo "uputiti" u taj jezik. Nije ni prvi, ni zadnji put da se tako nešto zbiva. Pada mi na pamet Morenov slučaj. Antifreudovski je raspoloženi Moreno 1921. u Beču pokrenuo svoj "teatar slobodne improvizacije". Međutim, njegova "psihodrama" prvenstveno je bila metoda liječenja. Zapisi onoga što se tamo "govorilo" i "igralo" danas je samo jedna arhivirana psihoza, gradivo o "slučajevima" te manje ili više uspješnom katarktičkom procesu unutar grupe "sudionika", to jest pacijenata. Laingovi zapisi su nešto drugo. Ti zapisi shizofrenog diskursa su bilješke jedne latentne strukture u govoru pa zatim oblikovanje jedne posebne "gramatike", one koju Cooper naziva *the grammar of living*. Gramatike na upotrebu živima. Utoliko mi se čini da je izbor Lainga i njegovih "materijala" Radin izuzetno točan i dobar izbor. Ti materijali su sasvim otvorena forma, psihoza je sasvim otvoren problem. Moreno bi, međutim, bio jedno već zaklopljeno iskustvo.

No, trebalo bi objasniti, pogotovu onim naročito zainteresiranim sudionicima "predstave", da se njom ne "zastupaju" pozicije anti-psihijatrije jer bi to daleko nadmašivalo svaku scensku logiku, nego ona naprosto nastaje na obvezi tog "materijala" kojeg nam je anti-psihijatrija ponudila. Iznoseći jedan jezik iz azila, s klinike, iz zatvorenih soba, učinila je stanovitu ponudu tzv. scenskom govoru pa i šire: **jeziku na sceni**. Kakva je to ponuda? Upravo bi naš zajednički rad trebao makar donekle ispitati neki njezin domet.

Opet smo se rastali oko jedan i pol u jutro. Noćas je nešto toplije. Jučer je bilo oko minus devet.

06.12.1980.
Nisam otišao na probu. Umoran sam. Uopće sam u bunaru. Tumaram za onim teorijskim tekstovima koji bi mi, možda, mogli pomoći da Stadu "impostiram" Glas. Kretanje Glasa. Kako doći do onih "fonoloških pravila" koja se odnose "na prijelaz jednog **stanja** govora u sasvim drugačije stanje" (L. Wolfson). Sve sam više uvjeren da najjasnije otvaramo odnos jezika i ludila ukoliko s punom ozbiljnošću stanemo pred Queneauov pojam "lingvističkih kozmogonija" (**cosmogonies linguistiques**). One u samom jezičnom **corpusu** ujedinjuju, kako se to obično kaže, reči, normalno i nenormalno. One drže skupa svu **priliku jezika**. Lingvističke kozmogonije otvaraju, dakako, i problem dosjetke. Uzmimo samo primjere Carollovih metagrama ili vrlo sličnih supstitucija G. Luce: **PITY - pits - pins - fins - find - fond - food - GOOD**. Dosjetke se doimaju kao prijedlozi "protu-istina" (**contre-vérité**), kako to kaže J. Milner. Samim pojmom "protuistine" nismo daleko od ludila i njegove istine.
Upravo o tom pitanju: pitanju zbivanja **unutar-jezičnih** granica, u posljednje se vrijeme piše sve više: Judith Milner, Edith Milner, zatim Pankowa, Navratil i dr. Svojim pak različitim spontanim reakcijama često dajemo do znanja da su stanovite unutar-jezične "granice" prekoračene. Judith Milner, primjerice, kaže da upravo onda kad se smijemo u stvari "prisjećamo da jezik postavlja svoja stroga ograničenja onome što se htjelo reći u najmanju ruku tako kao da nalaže da to što se htjelo reći ne smije biti rečeno izvan granica". No, "granice nisu **identične** ničemu: u tome smislu one ne propisuju ništa." (J. Milner).

Laingovo "Stado ovaca" nije samo niz "slobodnih asocijacija", hipnotički iskaz ili, možda, "furka". Ono je niz lingvističkih kozmogonija. Neprestano podiže i neprestano ruši granice naših spontanih reakcija. Predlaže čitav niz protu-istina u granicama i sasvim izvan granica dosjetke.
Slušam to u granicama i izvan granica smijeha.

09.12.'80.
Svih ovih dana nisam išao na probe. Snježilo je. Bilo je i studeno. A slabo ih je i bilo. Mislim samo jedna. Jedna je otkazana. Susreo sam Gligu. Upravo se vratio iz Amerike. Prepunjen je utiscima. Jedan njihov dio raspršit će po slušaocima uz šank i onako usput, a drugi će dio, bar se tome nadam, ipak uvaliti u neki svoj rad o problemima moderne glazbe. Nikša je neprestano pod pritiskom. Kao parostroj. Ako se ne oduševljava tada je ogorčen, ali njegov stroj je uvijek pod parom. Pričam mu nešto o radu grupe. Nervira me to što iz njegovog izlaganja ispada kako je, na primjer, na ovome svijetu jedino u Minesotti život zanimljiv. Život kazališnih, glazbenih i plesnih trupa. Gligo se odmah zainteresirao za ono što mu pričam i opisujem pa mi predlaže da hitno pročitam novu Cageovu knjigu *Empty Words*. Kaže da su u njoj iznesena neka iskustva i stavovi koji su, po njegovom mišljenju, sukladni problemima kojima se i mi u grupi bavimo. Kaže da će doći već na sljedeću probu. Sutra u 23 h. Nešto kasnije nam se pridružuje i Rade. Premda je umoran od Stoppardovih *Travestija*, koje je upravo postavio na scenu Nenad Puhovski, a čija izvedba je netom završila u &TD-u, govorio je o našim problemima s velikim zanimanjem i vrlo koncentrirano.
Inače: ovih sam se dana ponajviše bavio tekstovima, u stvari referatima o problemima psihoze, iznesenima na kolokviju u Milanu 1976. Upravo za naš posao izuzetno je značajno Cooperovo izlaganje: "Jezik ludila". Ponajprije zbog njegovog odnosa prema jednome navodu iz Pirceove knjige koja se odnosi na "medicinsku praksu" u pogledu ludila.

Cooper otvara problem navodima jednoga pacijenta koji trpi od shizofrenih poteškoća u mišljenju: "Ja imam puno usiljenih misli. Sve su moje misli od preopširnih riječi, a trebale bi biti poput uboda igle. U mojim mislima postoji neka pauza koja nije prirodna..." Pacijent još tvrdi: "Čuo sam glas koji kaže: **on je svjestan svoga života...**" Naravno da sam se posebno zaustavio na formulaciji o **pauzi** koja **nije prirodna**. Upravo ona pripada prirodi shizofrenog mišljenja, a dakako da je ne-prirodna unutar "normalnog", "kontinuiranog" mišljenja. Ta pauza mora profunkcionirati u sklopu naše predstave, premda bi sigurno bila prejaka na dramskome tijeku neke "regularne". Očito je da me neprekidno nešto navodi da to što pripada "tijelu i duši psihotika" pokušam pripisati tijelu i duši našeg igrokaza. Naime: ne zahtijevam od aktera već od igre.
Kada čitam Cooperovu misao o tome kako se on svojom anti-psihijatrijskom



teorijom ne obraća medicinski izoliranoj i stigmatiziranoj manjini, nego tome da svatko od nas u stvari "nosi u sebi leš svog vlastitog ubijenog luđaka", tada upravo nju uzimam kao dramaturšku indikativu predstavi i kao uputstvo akteru. S time u njoj, s time u sebi, u optoku neprekidnoga oživljavanja i usmrćivanja, gibanja i zastajanja, glasa i pauze, ova bi predstava i ovi bi glumci, možda, mogli iznijeti jedan moderni **aperçu** na život Subjekta.
To što u Cooperovom tekstu vidim kao izravnu polemiku s Lacanom, kada Cooper kaže kako je od malo važnosti to što "nesvjesno treba biti strukturirano kao jezik" a da je daleko važnije to da "jezik treba biti strukturiran kao nesvjesno", upravo to zaokružuje krajnji smisao predstave na kojoj radimo.
Mnogo je, dakako važnije, to što Cooperova polemika s Lacanom unosi i posebno svjetlo u strukturu subjekta modernoga pjesnika i zasebnost njegova identiteta. Cooperovo razlikovanje luđog i poetskog govora to sjajno obavlja. Cooper kaže da pjesnik **ograničava svoj govor** zadržavajući, u **zadnji trenutak**, onaj **aspekt sebe** kojim **faktički**, izravno još vodi računa o normalnome svijetu i njegovim uvjetima. Ludi govor uspijeva ili ne uspijeva "ostvariti neke dobro oblikovane tišine" i "jednu ili dvije od onih sasvim rijetkih stvari koje u životu nadmašuju banalnosti našeg normaliteta". I ovdje se vidi kako Cooper ne samo da utanačuje odnose između dvaju govora već to čini prvenstveno u konsekvencijama Pirceovog izvještaja: daje posebno značenje "nekoj pauzi koja nije prirodna" odnosno "stanovitoj, dobro oblikovanoj tišini". Koliko god me inače zanimaju elementi Cooperovog izlaganja koji bacaju novo svjetlo na teoriju pjesničkog govora (prvenstveno od nadrealizma na ovamo), ipak u njegovim stavovima sada tražim jedino praktičke naputke za samu gradnju naše predstave. Za prodor u prostor onog **ne-identičnog**.
Takvih je naputaka u Coopera i u Lainga doista mnogo. Primjerice: Ukoliko glumci stanu "recirati", umiveno govoriti tekstove "Stada ovaca", "Čvorova", ili neke preostale tekstove, oni nikako ne "ulaze u ludi govor" nego naprosto ostaju **trajno slijepljeni uz aspekt sebe** te **zbiljski vode računa jedino o "normalnom" svom svijetu - svijetu glume.**
Recitiranje je sasvim uobičajeno taktiziranje s normalitetom i izravno je protiv predstave. Gluma tu ostaje tek stanovito **lukavstvo - JA** i izravno je protiv "upuštanja" u ne-obični ("abnormalni") tok govora. U predstavi nam, međutim, ne trebaju glumci nego **Akteri:** Glas tijela i Tijelo glasa koje se probija u Ne-identično.
Dakle, jedno od pitanja uz ovaj naš posao glasi: Kako izaći izvan glumačkog taktiziranja sa zanatom i sa svijetom "teatarskog", to jest zanatskog normaliteta?
Pitanja je i problema, uostalom, sve više i više. Kakvi li će nam samo biti scenski odgovori?

PRO MEMORIA

Roland D. Laing: STADO OVACA *(odlomak)*

Prijevod:
Vjeran Zuppa



To je brod?

ima jedra
dobro je
jer se ne osjeća stepenište
Ali njemu
mora da mu je zlo
žderati te svoje stepenice
zabavno je to zato što
se stepenište vraća
na usta
konja koji stoji sprijeda
a onda...
to je brod
koji probavlja stepenice
zato ih
ne osjećam ja
to me drma
ja sam...

....

sasvim je plavo
ne, to je
to je bijelo
to je...



PRO MEMORIA

They say the sheep was a baker's daughter

The writings of R.D. Laing were also the basis of a 1980 famous performance called "They say the owl was a baker's daughter". We're bringing back the memory of that performance by publishing the text from 1981 magazine "Prolog" along with the Vjeran Zuppa's diaries describing the process of making it. In her text, the critic Andrea Zlatar is telling us that the performance is "in it's essence risky, full of tensions, somewhere in between the total absence of communication and the communication realised, somewhere between the God and the Chance, between the truth and the madness. It reaches the point where the extremes vanish, become the same things and finally anull each other."



FESTIVAL ZONA ŽIVOGA

&TD

16-24. siječnja 1997. godine

četvrtak, 16. siječnja 1997. godine

19 sati, club Yorick, predstavljanje Studentskog lista
20 sati, Velika dvorana, J. B. P. de Molière, *AMPHYTRION*, režija Mislav Brečić, hrvatska praizvedba

petak, 17. siječnja 1997.

19 sati, club Yorick, predstavljanje studentskog magazina Puls
20 sati, Velika dvorana, Tankred Dorst, *FERNANDO KRAPP MI JE NAPISAO OVO PISMO*, režija Ivica Kunčević
22 sata, MM Centar, video-predstavljanje Theaterbibliothek Goethe Instituta u Zagrebu

subota, 18. siječnja 1997.

19 sati, club Yorick, predstavljanje romana *Uzaludnost* Darka Lukića
20 sati, Velika dvorana, Hržić - Rundek, *APOCALYPSO*
21 sat, Polukružna dvorana, Večer francuske šansone u suradnji s Francuskim institutom u Zagrebu

nedjelja, 19. siječnja 1997.

19 sati, club Yorick, predstavljanje knjige *Priče iz bečke šume* Odona von Horvatha, u izdanju Austrijskog kulturnog instituta u Zagrebu
20 sati, Velika dvorana, Werner Schwab, PREDSJEDNICE, režija Ozren Prohić

ponedjeljak, 20. siječnja 1997.

19 sati, MM Centar, &TD i televizija - ulomci iz TV snimaka predstava Tit Andronik, Budi se lijepa i Hamletmaschine
20 sati, Polukružna dvorana, Goethe-Gotovac-Katunarić, *IFIGENIJA*, režija Leo Katunarić

utorak, 21. siječnja 1997.

19 sati, club Yorick, predstavljanje novoga broja časopisa Frakcija
20 sati, Velika dvorana, Ivica Boban, KAKO SADA STVARI STOJE, režija Ivica Boban
22.30 sati, Podrum &TD-a, Asja Srnec - Todorović, *ZAMAH*, režija Asja Srnec - Todorović

srijeda, 22. siječnja 1997.

19 sati, club Yorick, predstavljanje časopisa Kolo MH s tematskim brojem o hrvatskoj suvremenoj drami
20 sati, Velika dvorana, Ivan Vidović, *GROZNICA*, režija Milan Živković
22 sata MM Centar, &TD i televizija - TV film Uživo s mjeseca

četvrtak, 23. siječnja 1997.

20 sati, Velika dvorana, Racine-Cvetajeva-Buljan, FEDRA, režija Ivica Buljan
22 sata, club Yorick, predstavljanje novog CD-a grupe Let 3

petak, 24. siječnja 1997. - *Svečano zatvaranje Festivala*

19 sati, club Yorick, predstavljanje knjige *Hoćeš li molim te ušutjeti, molim te* Raymunda Carvera
20 sati, Polukružna dvorana, Raymund Carver - Milan Živković - Branko Maleš, PROZORI SPAVAĆIH SOBA *(prema pričama Raymonda Carvera)*, hrvatska praizvedba
23 sata, Velika dvorana, Svečanost zatvorenja festivala s podjelom nagrada

subota, 25. siječnja 1997.

11-14 i 17-19 sati, MM Centar, Razgovori KRITIČKI O &TD-u

alternative

Ne mogavši si svojim radom priskrbiti dovoljno značaja da bi kontinuirano egzistirali u repertoarnoj produkciji mlađi redatelji mudro su se dosjetili i zazuzeli ravnateljska mjesta u kazalištima

OD CENTRA DO MARGINE

Piše: **Goran Sergej Pristaš**

Tranzitivne hrvatske godine dovele su u svojoj prvoj fazi do zbrke karakteristične za sve kulturne (pa i druge) kontekste u zemljama bivšeg komunizma. Slabljenjem čvrste definicije sustava profesionalne organizacije i aktiviranja koji je u bivšem sistemu vodio umjetnike i kulturne djelatnike iz školski profiliranih usmjerenja u profesionanu realizaciju po zadanosti (po kojoj je diploma Akademije dramske umjetnosti licenca za ulazak u kazališni „mainstream", a diplomirani glumac biva zaposlen kao glumac, diplomirani redatelj kao redatelj itd.) naglo je došlo do izbijanja na vidjelo svih njegovih najslabijih točaka. Najveća kriza izbila je u redateljskom cehu, gdje je jedna generacija kazališnih redatelja (već oslabljena udarcem vala stranih redatelja u osamdesetim) došla pod pritisak mlađe generacije koja bi je bila rado smijenila, ali nije imala dovoljno snage

Studio Mare: Ispod duge



J.Kica: Zeko Zajec





Teatar EXIT: Dekadencija



Teatar Garage: Višnjik

Teatar EXIT: Izbacivači



da bi preuzela bitnost koju su njihove starije kolege sebi priskrbili, neki kvalitetnom kazališnom produkcijom, neki političkim aktivizmom. Kako mlađe generacije uvijek na sebe primaju veće simpatije od starijih, tako su prethodnici postali manje popularni, a neki su potpuno nepotrebno nestali iz žiže kazališnih zbivanja (poput **Božidara Violića, Ivice Boban** ili **Zlatka Svibena**). Nije riječ o tome da su ti redatelji postali kazališno nerelevantni. Njihove produkcije, naprosto, ne izazivaju više onu pažnju koju su izazivale još u osamdesetim, što zbog opće želje za nečim drukčijim, što zbog izmještanja centra kazališnih zbivanja iz repertoarnog kazališta (o čemu ću pisati kasnije).


Foto: N.Šešić

ZeKaEm: Putovanje jednog princa

Mlađa generacija redatelja s formalnim kazališnim obrazovanjem nije, međutim, opravdala sva očekivanja koja su u nju uložena. Ono što će se pojaviti kao njihov najveći problem jest nedosljednost u estetskim opredjeljenjima. Nakon dugog kriznog razdoblja konačno se javljaju režiseri (**Dolenčić, Katunarić, Baletić, Prohić, Zappia**) koji osjećaju da imaju što za reći, a taj osjećaj stvara dojam da se može (ili mora) raditi sve - od dramskih predstava, preko opere do parada i nacionalnih proslava. Niti u jednog od tih formi nitko od redatelja ne pokazuje dosljedan pristup jednom mediju jer se uvijek nekako radi o bijegu od pretpostavki s kojih se u projekt uopće kreće. Dramske predstave bit će koreodrame (gdje se pokazuje pogubán utjecaj **Taufera** na naše redatelje), opere vizualni spektakli, a parade i proslave poligon za dokazivanje kako spektakl može biti umjetnost. Rijetki izuzeci dosljednosti formi ili žanru (*Proces, Kraljevo, Poslije Hamleta, Poljubi me Kato*) ne bivaju kasnije potvrđeni kao stilsko opredjeljenje. Vrlo često na to utječe i angažman u neprofiliranim repertoarima, kakvi su uglavnom u našim nacionalnim kazalištima.

Ne mogavši si svojim radom priskrbiti dovoljno značaja da bi kotinuirano egzistirali u repertoarnoj produkciji mlađi redatelji

Ono što projektima Exita povećava kvalitetu jest njihova dosljednost i pripadnost zadanoj formi. Ove predstave naprosto ne žele biti ništa drugo osim onoga što jesu i u njima se publika osjeća sigurnom

mudro su se dosjetili i zauzeli ravnateljska mjesta u kazalištima, koja su im omogućila ne samo angažman u vlastitim kućama nego i povoljnu poziciju za pregovore s ravnateljima drugih kazališta. Ne treba ove zaključke generalno shvatiti jer razloge nečijeg rjeđeg rada možemo tražiti i u njegovom nedovoljnom angažmanu i bezvoljnosti. Od ove cijele generacije repertoarno kazalište može očekivati brojna iznenađenja (pozitivna i negativna), ali oni sami morat će naći načina da ponovno učine repertoarno kazalište dovoljno bitnim u našem kazališnom kontekstu. Repertoarno kazalište (prvenstveno u Zagrebu) u posljednjih je par godina doživjelo nekoliko snažnih udaraca od strane tzv. nezavisne produkcije, ili off-scene, kako bih ja to radije zvao.

Off

Početak devedesetih u hrvatskom kazalištu dovodi do pojave nezavisne produkcije. Tri su bitna uvjeta njenog postojanja:

Prvi je u nemogućnosti radikalnijeg pristupa kazalištu ili rada s glumcima i izvođačima koji nisu članovi repertoarnih ansambala ili pak nemaju formalnu edukaciju. Takvi primjeri su Studio Mare, Montažstroj, Stereo, **Kilina Cremona**, itd.

Drugi razlog je nezadovoljstvo pojedinih redatelja (**Magelli, Kica, Zappia**) ili producenata (**Putak, Vnuk**) produkcijskim stanjem u repertoarnim kazalištima. Kako se pokazalo da se zagrebačka publika nije puno interesirala za porijeklo redatelja nego za njihove predstave, a njihova umjetnička dostojnost nije bila upitna, nastalo je par projekata koji su redateljima omogućili da rade bez opterećenja kulturnom politikom i frustracijom kolega. Kako je riječ o producentima koji su svoje iskustvo stekli u repertoarnom teatru, ne treba se čuditi dobroj opremljenosti i ambicioznosti ove grupe projekata (Zeko Zajec, Višnjik, neki projekti HKD-a).

Treća pak skupina proizašla je iz svojevrsnog bunta glumaca nastalog uslijed nezadovoljstva kazalištem hrvatskih redatelja. Riječ je o najjačoj (sudeći po podršci publike i kritike) skupini kazališnih umjetnika u Hrvatskoj kojoj je na čelu Teatar Exit, a slijede Mig Oka, Mala scena, HKD itd. Naime, nezadovoljni tretmanom, nedovoljnom iskorištenošću svojih sposobnosti (ili vještina), nezanimanjem redatelja za metodu glumačkog rada ili, pak, improvizacija i sl. glumci su otišli iz matičnih kazališta i osnovali vlastite skupine. Tako su nastale predstave u kojima do punog izražaja dolaze vještina, zavodljivost i glumačko umijeće. Naglo je došlo do proširenja vokabulara mimom, akrobatikom ili muziciranjem, a predstave su nastale ili po principu glumačke improvizacije po metodi ili mimografskom suradnjom svih članova skupine.

Najbrži uspjeh postigao je Teatar Exit. Dva projekta glumca, sada redatelja **Matka Raguža** pripadaju tzv. off teatru u najboljem smislu riječi: nastali su na „rubnim" dramskim tekstovima (**Berkoff** *Dekadencija* i **Godber** *Izbacivači*) koji traže veliki glumački doprinos jer njihov umjetnički doseg nije posebno relevantan izvan konteksta kazališne izvedbe. Oba projekta su „populistički", atraktivni, glumački vrhunski izbrušeni i, što se naknadno pokaže, komercijalni. Ono što ovim projektima povećava kvalitetu jest njihova dosljednost i pripadnost zadanoj formi. Ove predstave naprosto ne žele biti ništa drugo osim onoga što jesu i u njima se publika osjeća sigurnom. Mene osobno ne privlači razmišljanje o komercijalnom kazalištu kao dominanti u Hrvatskoj, ali njegovu važnost ne može se poreći. Takve predstave lako postaju mainstreamom jednog kazališnog konteksta o čemu svjedoči i njihova velika posjećenost. Treći, i po meni najbitniji, projekt Exita jest *Imago* u režiji **Nataše Lušetić**. Ova predstava nastala je na istim produkcijskim zasadima i sa istom željom izvođača: napraviti drukčiju predstavu, proći kroz drukčije kazališno iskustvo. Uz puno rizika koji su preuzeli nastala je vrlo precizna, čista i duhovita predstava koja opet nije prejahala svoje ambicije. *Imago* zna svoje granice jer forma koja je zadana ne bi istrpila kompleksniji intelektualni ulog, niti ga traži, ali ta predstava pruža potpuni užitak u igranju i gledanju. To je kazalište kakvo se možda može naći negdje u Nizozemskoj ili Engleskoj, no dugo, dugo ga nije bilo kod nas što su publika i kritika dobro prepoznali. Slično je i s projektima skupine Mig Oka **Renéa Medvešeka** čija publika je još uglavnom premlada da bi diktirala trendove i struje, ali čije predstave čine nezaobilaznu činjenicu u izvan-repertoarnoj produkciji.

Svi rječnici kazališnih termina pišući o natuknici Off-Broadway slažu se u jednom: kazališna produkcija nastala izvan centra Broadwaya koju odlikuju stanovita avangardnost i komercijalnost. Često se događa da produkcije Off-Broadwaya završe na Broadwayu, kao i njihovi autori. Zbog komercijalizacije Off-Broadwaya nastaje Off-Off-Broadway u neuobičajenim izvedbenim prostorima (podrumi, garaže, skladišta, bivše tvornice...) Druga i treća skupina čine ono što ovdje nazivam hrvatskom off-scenom jer su dovoljno drukčije da bi bile komercijalne, a lako postaju i dominantnim u kazališnom kontekstu što je pokazala i ovogodišnja

Što zbog zatvaranja u vlastite okvire, što zbog dislociranosti iz centra zbivanja - Zagreba, a što zbog nepostojanja kontinuiteta produkcije tzv. marginalne grupe potpuno su po strani kazališnih zbivanja u zemlji

„Nazorova nagrada", najveća državna nagrada, koja je dodijeljena predstavi *Imago*.

Zaboravljeni

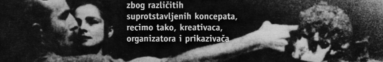
Ima, međutim, u Hrvatskoj i redatelja i projekata koji zbog svoje neatraktivnosti nisu u prvom planu ni publike ni kritike, a možda su bitniji za razvoj cjelovite i kvalitetne kazališne situacije. Riječ je o predstavama koje ili nisu u potpunosti uspjele (*Zamah* **Asje Srnec Todorović**, *Wojczek* **Bobe Jelčića**, *Apocalypso* **Sande Hržić**, *Fedra* **Ivice Buljana**, *Groznica* **Milana Živkovića**) ili nisu predodređene za široku publiku (projekti **Branka Brezovca**, plesni projekti Kiline Kremone, *Ispod duge* **Mare Sesardić**, predstave Kugle itd.). To su projekti čiji autori definitivno imaju izgrađenu predodžbu o kazalištu koje ih zanima, koji riskiraju po cijenu neuspjeha, ali čiji je potencijal trenutno možda najvažniji u hrvatskom kazalištu. Ovi autori nemaju dovoljnu podršku u kulturnoj politici ili ne uspijevaju dovoljno zaraditi na svojim projektima. Mnogi od njih i ne traže puno novca. Ono što je u njih vrijedno jest pokušaj da se ispita, istraži, nauči ili uništi i podrška njima podrška je budućnosti kazališta.

Na koncu, spomenimo još jednu zasebnu skupinu zaboravljenih, zapravo onih kojih se nikad nitko nije ni sjetio. To su tzv. skupine s margine koje su izašle iz okvira amaterskog kazališta, ali svojim projektima nisu stekle značajniju poziciju u našem kazališnom kontekstu. To su Lero, Daska, Pinklec, Labin Art Express, Inat i dr. Što zbog zatvaranja u vlastite marginalne okvire, što zbog dislociranosti iz centra zbivanja - Zagreba, a što zbog nepostojanja kontinuiteta produkcije ove grupe potpuno su po strani kazališnih zbivanja u zemlji. Dok drugi redatelji i skupine shvaćaju da biti bitan znači biti u Zagrebu, marginalci svoje festivale organiziraju opet izvan centra, čime sami sebe sklanjaju pod tepih. Ili se, možda, nadaju da Zagreb više neće biti centar? Zagreb, nažalost, ne čini puno da bi ovim grupama pružio neki suvisliji oblik prezentacije, ali to u Zagrebu nemaju ni druge samostalne skupine. Njihova je budućnost najupitnija jer sustav financiranja u Hrvatskoj nema dovoljno razumijevanja za ono što je prezentno, a, kako veli **Krležin** Herkules u *Kraljevu*, „Što se ne vidi toga nema".

From the Centre to the Margin

The last few years of the Croatian theatre life show that the monopoly held by the "academic directors" who graduated at the only drama art school in Croatia is loose, maybe even teared apart. The 90ties produced a strong stream of independent producers and directors who created Croatian off-production (more of the avant-garde style, and very often even commercial). Some of them used to work in the repertory theatres, and the large number of them are actors, not satisfied with the repertory politics or directors. Amongst them the most notable are Teatar EXIT, director Janusz Kica and theatre group Mig Oka. Their success is overshadowing both the risky projects of the younger directors working in the repertory theatres and the dance performances which may be interesting aesthetically, but can't attract the wider audiences. The speciality is what we might call "the marginal theatre", the groups grown from, but already overgrowing, the community theatre production. Most often they are coming from the provinces, but Zagreb is not welcoming them adequatly. Text is written by G.S. Pristaš, dramaturg and editor of the "Frakcija".

Smotra kazališnih amatera dugogodišnjim svojim iskustvom, na neki način, isprovocirala je odustajanje navedenih kazališnih grupa iz njena odabira, upravo zbog različitih suprotstavljenih koncepata, recimo tako, kreativaca, organizatora i prikazivača



U OČEKIVANJU SNA

PUF - Međunarodni kazališni festival u Puli

Piše: **Davor Mojaš**

Pinklec: Velika hrvatska izložba

Foto: Irena Marković

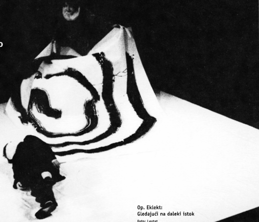


inat style - my style

Godine 1995. začet kao svojevrsni komentar hrvatskog kazališnoga prostora koji svojim festivalskim izborom i konceptom redovito zaboravlja čitav jedan segment aktualne hrvatske kazališne ponude, u Puli je održan prvi festival osmišljen i potpisan glavnim promišljateljima afirmiranih i znanih kazališnih grupa: Inata, Daske, Pinkleca i Lera. Upravo njihova kazališna poetika, različita i posebna, ali dovoljno intrigirajuća i istraživajuća i s potvrđenim dosezima na domaćoj i međunarodnoj sceni, udahnuli su novom festivalu onu nužnu posebnost i izdvojenost. Djelujući u različitim kulturološkim i drugim prostorima Hrvatske i dijeleći dopušteni kazališni prostor, kako u svojim sredinama tako i u zemlji, uspjeli su se potvrditi i dokazati kao nužni čimbenici suvremenog kazališnog iskustva i prakse s pojedinačnim ostvarenjima, koji su itekako obilježili vrijeme: ono kazališno, ali i ono kojemu je kazalište tek zrcalo. Upliv u pojedine festivalske rasporede u Hrvatskoj bio je uglavnom tek sporadičan prilog zaboravu onih koji su kreirali i odgovarali za takva festivalska okupljanja, najčešće tek kao evidentirani izvoditelji predstava da bi se površno zagrebala hrvatska rubna ili izvaninstitucionalna kazališna scena. Smotra kazališnih amatera dugogodišnjim svojim iskustvom, na neki način, isprovocirala je odustajanje navedenih kazališnih grupa iz njena odabira, upravo zbog različitih suprotstavljenih koncepata, recimo tako, kreativaca, organizatora i prikazivača. Jednogodišnja sumiranja ostvarenja najšireg spektra hrvatske amaterske kazališne scene nužno su takvim usmjerenjem sukobljavala i ne samo kazališne poetike (što je prihvatljivo i nužno) nego i promišljanja kazališta kao načina odgovora vremenu i kazališta kao općeg opisnog mjesta preslikavanja imitativnih slika institucionalnog kazališta ili običajnih prizora udaljenih od bilo kojeg mogućeg definiranja kazališne zbilje i suštine. Ne želeći onemogućiti i takvim zaljubljenicima da pokažu i prikažu svoj doživljaj kazališta, jedna po jedna grupa, Lero, Daska, Inat i Pinklec odustaje su od takvoga svekolikoga kazališnoga okupljanja i pokušali dogovoriti zajednički prostor susreta. Hrvatska kazališna scena tako je ostala na dobitku, zadržala je Smotru kazališnih amatera Hrvatske, već je imala EUROKAZ (spomenimo i sada već davne Dubrovačke dane mladog teatra) a dobila je festival koji u svome manifestu afirmira izvaninstitucionalni i istraživački teatar suprotstavljajući mu slične kazališne poetike i iskustva iz svijeta. Ovisno o mogućnostima, zasigurno pulski festival ima sve pretpostavke za potpunu afirmaciju a dvogodišnje iskustvo prizivlje nove grupe i pojedince koji se dobrohotno odazivaju dobrim vibracijama začetim u Puli već dva ljeta. Krenuvši od ništice s tek maglovito definiranim nakanama, PUF je 1995. i 1996., slijedeći svoj unutrašnji impuls, dovoljno zarazio i okužio ustaljenu hrvatsku festivalsku praksu da se na njega itekako treba računati a njegovo treće izdanje već je obogaćeno prijavnicama. Napokon, radujuća razuđenost hrvatskoga kazališta s potvrđenim relevantnim kazališnim projektima sve većeg broja izvaninstitucionalnih teatara, baš kao i, nakon ratom zaustavljenog rasta, življom amaterskom scenom, ide u prilog PUF-u koji itekako računa na budućnost. Spremnost Istre i Pule da skrbe o festivalu baš kao i dostatna potpora Ministarstva kulture ali i atmosfera grada koja je itekako poticajno djelovala do sada s prepunim gledalištima na svim izvedbama, dodatni su argumenti u prilog festivalu koji, pomalo ali sigurno, ostaje i intrigira.

Prvih pet dana srpnja 1995. godine u Puli u programu inauguralnog PUF-a ponudili su slijedeći programski odabir: *Stanje lune* teatra Lero, *Waiting for Bread* Daske, *Iz života manekena* teatra Jarnmarozny, *Macbeth* kazališne družine Pinklec, *Anno domini* '95 dramske radionice Inat te zajednički projekt kazališne radionice festivala *Izvještaj iz opsjednutog grada* **Z. Herberta** u režiji gosta iz Berlina **Stephana Sprengera**. Već sljedeće godine PUF je obogaćen novom međunarodnom kazališnom ponudom ali i domaćim projektima. Tako je 1996. godine program PUF-a izgledao ovako: *Pif, paf, puf* kazališta Daska, *Dobro... tango!* dramske radionice Inat, *Velika hrvatska izložba* kazališne družine Pinklec, *Orgije* kazališta Gekidan Kaitaisha, *Wat where* i *Nacht und traume* studentske kazališne grupe Alba, *Intakt* plesne grupe Trio, *Ne gledaj me očima budale* dramske radionice Inat, *Možda vjetar* teatra Lero, *Ne govorim o ljubavi* kazališta Cinema Michatowice, *Looking at Far East* kazališta Op. Eklekt, *Fatamorgana* kazališta Leen, a **Maja Kuzmanović** i grupa nizozemskih umjetnika prikazali su projekt *Postanak promjena*. Uz grupe iz Hrvatske tako su u dvogodišnjem trajanju PUF-a nastupile i grupe iz Poljske, Češke, Japana, Slovenije, Njemačke, Nizozemske. Posebnost PUF-a su i prateći sadržaji

Gotovo 30-godišnja prisutnost Lera, 20-godišnja nastojanja Daske, deceniju stari Pinklec i isto toliko godina nazočni Inat, pomalo ulaze u razdoblje sumiranja, zaokruživanja i dostatnosti svoga prinosa tim prije što svaka od pobrojanih grupa nužno svoju scensku poetiku vezuje uz imena svojih umjetničkih promišljatelja



Op. Eklekt: Gledajući na daleki istok
Foto: Lestat

koji prate redoviti festivalski program kao što su predavanja, izložbe stripa, razgovori o predstavama ali i oni brojni neformalni susreti i atmosfera dobroga raspoloženja i zajedništva koja je, na neki način, materijalizirana prve godine i zajedničkim kazališnim projektom ali i sudjelovanjem glumaca u projektima nematičnih kazališta. Također, bogatstvo intrigantnih scenskih otvorenih prostora Pule itekako upotpunjuju ukupnu festivalsku sliku. Od spektakla u kamenolomu Vankuran kojim je otvoren prvi PUF do sada već redovitih programa u Malom rimskom kazalištu ili u prostoru skloništa te na sceni Istarskoga narodnog kazališta, nove su mogućnosti festivala koji i računa na kazališno oživljavanje pulskih i okolopulskih povijesnih prostora.

Programski odabir trećega izdanja PUF-a nužno će se nasloniti na dosadašnja, priznati valja, početna iskustva ali i domisliti nove sadržaje koji će bogatiti ponudu. U prilog barem maloj dozi optimizma idu i aktualna kretanja hrvatske kazališne scene kojoj upravo ovakav odušak omogućuje predstavljanje i okupljanje zainteresiranih ali i neopterećenih. Prozvano oporbenjaštvo umjetničkih promišljatelja Lera, Daske, Inata ili Pinkleca samo je potvrda njihovih dosadašnjih nastojanja različitog pedigrea, iskustava i dosega. Dubrovnik, Pula, Sisak i Čakovec svojim povijesnim nasljeđem i svojim posebnim kulturnim slikama i prilikama izdvojeni su slučajevi koji suprotstavljeni itekako mogu oslikati unutrašnje razloge djelovanja svake od kazališnih grupa koje su, unatoč svemu, iznjedrile. Napokon, gotovo 30-godišnja prisutnost Lera, 20-godišnja nastojanja



Foto: Barbara Martinčić

Daske, deceniju stari Pinklec i isto toliko godina nazočni Inat, pomalo ulaze u razdoblje sumiranja, zaokruživanja i dostatnosti svoga prinosa tim prije što svaka od pobrojanih grupa nužno svoju scensku poetiku vezuje uz imena svojih umjetničkih promišljatelja i sanjara među kojima je i potpisnik ovih redaka. Izdvajanje i smišljeno odmetništvo koje je zahvaljujući spletu sretnih okolnosti ali i još uvijek prisutnom potentnom stvaralačkom nemiru krivaca PUF-a zasigurno je događeni slučaj koji ilustrira ali i komentira te u isto vrijeme i obvezuje. Isprovocirani svojim umjetničkim razlozima ali i nezadovoljni postojećom shemom rasporeda kazališnih okupljališta puf-nuli su svoj kazališni pinklec na daske koje teatrom zrače iz inata i kao lero dopustili sebi novu ludost, nadobudnost, promišljaj koji otvara pitanja a odgovore tek naslućuje. Začet kao želja i PUF, a takva su vremena i okolnosti, nužno je dobio i svoje, možda neželjene ali potrebne, institucionalne karakteristike. Formiran je Umjetnički savjet festivala a umjetnički voditelj je **Branko Sušac**, zasigurno i jedan od najzaslužnijih za događanja PUF-a u Puli.

PUF-ovska avantura zasigurno je još uvijek možda pomalo maglovit izazov ali dovoljno podatan i intrigantan s albijem koji nije nezanemariv. Podatnost dosadašnjeg traga, posebice prihvaćenost festivala i festivalskih programa u samoj Puli ali i već osvojeni prostor željene i izmaštane kazališne izdvojenosti s odjekom koji obavezuje - ukazuju na opravdanost i potrebnost takvoga susretišta. PUF naprosto računa na mogućnost, potrebu i nužnost petodnevnog srpanjskog okupljanja najrazličitijih teatarskih istraživalačkih promišljaja grupa, kazališta i pojedinaca iz Hrvatske koji zaslužuju i žele uspostaviti međuodnos ili suodnos neopterećen postojećom etabliranom festivalskom situacijom uz inozemni primjereni prateći izbor. Organizacijski različit ustroj grupa također je prilog posebnosti programskoga odabira PUF-a koji nastoji upravo na tom planu afirmirati izvaninstitucionalno u svim mogućim značenjima takve složene terminološke odrednice, upitne ali i znakovite, bez obzira na moguća druga alibijska opterećenja. PUF je festival koji će se zasigurno još tek dokazivati i, vjerujemo, iznaći i nove načine svoje svrhe, jer svoj začetak i dosadašnje iskustvo duguje i zahvaljuje samo i isključivo iskrenoj želji koja se zove kazalište. Ili možda snu koji se prepoznaje kao život. U očekivanju teatra!

Davor Mojaš je kazališni redatelj i novinar iz Dubrovnika. Voditelj je Teatra Lero.

Što je alternativa? *(drugi put)*

Ako je vjerovati Rastku Močniku, Krst pod Triglavom, znamenitu predstavu Gledališča Sester Scipion Nasice (GSSN), kazališne frakcije NSK, ne bismo smjeli svrstavati u alternativnu produkciju, jer je subverzivnost alternativnog pogleda, koji gleda samoga sebe kako je fasciniran, zamijenila puka fascinacija monumentalnošću spektakla

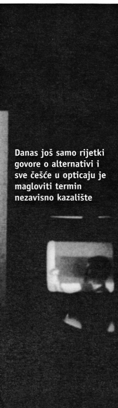
M. Kovačič: Casus belli

Piše: **Aldo Milohnić**

Jedna od najposjećenijih i ujedno najživahnijih tribina održanih u okviru ovogodišnjeg festivala suvremenih umjetnosti **Mesto žensk** (Grad žena) tematizirala je slovensku alternativnu umjetnost osamdesetih godina. Krajem listopada su za zajednički stol (koji doduše nije bio okrugli) u ljubljanskom Cankarjevom domu ponovno sjeli teoretičari, koji su odigrali značajnu ulogu aktivno jelujući na slovenskoj alter sceni osamdesetih, ili su je pak na neki način obilježili svojim teoretskim promišljanjem. **Barbara Borčić**, **Vlasta Jalušič**, **Rastko Močnik**, **Tomaž Mastnak** i **Gregor Tomc** u svojim su uvodnim ekspozeima razmišljali o problemima povijesne distance, kriterijima za određenje pojma alternativa, nadalje o tome treba li o osamdesetim godinama razmišljati politički ili historiografski, je li naslijeđe alternativne produkcije osamdesetih nekakvo breme za današnje stvaraoce, čije su uostalom te osamdesete i postoje li još uvijek u svijesti ljudi, barem onih, kojima je blizak koncept alternativnog djelovanja. Tribina naravno nije mogla polučiti konkretne odgovore na ova, a i mnoga druga pitanja, koja su stizala iz publike, ali je barem načela problem alternative danas.

Potpisnik je na tribini sudjelovao kao moderator i ujedno se pobrinuo da područje alternativnog kazališta, kao jedan od nezaobilaznih segmenata alter scene osamdesetih, ne bi bio isključeno iz rasprave. Slovenska kazališna alternativa protekle dekade dakako nije nastala u nekom zrakopraznom prostoru; nadovezala se na kazališne prakse, koje su joj prethodile. Genezu slovenskog alternativnog teatra osamdesetih treba dakle tražiti već u šezdesetim godinama, kada djeluju skupine OHO, Pupilija Ferkeverk i drugi izdanci studentskog pokreta. Neposredni prethodnici alternative osamdesetih bili su pak eksperimentatori kazališta Glej, Pekarne i manje znane Nomenklature. Važni utjecaji stizali su i iz sve razvijenije prakse performansa, koja se u drugoj polovici sedamdesetih napajala eksperimentima iz šireg jugoslavenskog prostora. Tako primjerice **Marko Kovačič**, i danas vrlo aktivni slovenski performer, u nekom intervjuu kao svoje uzore, uz bečke akcioniste, ističe **Marinu Abramović** i **Rašu Todosijevića**. Kovačičev performans Casus belli, kojeg je izveo 1983. godine u Galeriji ŠKUC, bio je jedan od važnijih performansa osamdesetih. Tih godina su Kovačič i **Andrej Rozman** - Roza osnovali alternativno ulično odnosno - kako su zapisali u svom manifestu - podrealističko kazalište **Ane Monro**. Grupa je bila iznimno značajna za kazališnu alternativu osamdesetih, djelovala je sa potpune margine i proglasila se kazalištem siromašnih. Značajka Ane Monro je i ta da je, s jedne strane, proizvela relativno veliki broj predstava i, s druge strane, jedno je od rijetkih kazališta sa slovenske alter scene iz osamdesetih, koje je aktivno i danas.

Početkom osamdesetih su članovi grupe FV 112/15, koja je kasnije prerasla u multimedijsku i prije svega glazbenu skupinu Borghesia, inscenirali rituale državne represije i seksualnosti. Već su tada neki govorili o fašizmu na ljubljanskoj sceni, što je kasnije, pojavom grupe Laibach i pokreta Neue Slowenische Kunst (NSK) postala omiljena tema brojnih, uglavnom krajnje netrpeljivih i žučnih rasprava. Treba svakako spomenuti i skupinu Podjetje za proizvodnjo fikcije (Poduzeće za proizvodnju fikcije), koja je predstavljala pandan glazbene rock-skupine Tožibabe (Tužibabe). U objema skupinama su naime nastupale isključivo žene.

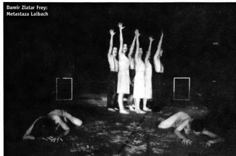


Sve do sada spomenute grupe i pojedinci djelovali su izvan institucija i ako izvaninstitucionalnost držimo jednim od kriterija za određenje alternative, onda možemo pouzdano tvrditi da smo u kategoriju alternativaca uvrstili upravo one, kojima je u toj ladici i mjesto. Međutim, što reći o fenomenu Slovenskog mladinskog gledališča, koje je - barem u prvoj polovici osamdesetih - djelovalo kao polu-institucija ili recimo ne-još-institucija? Je li metodološki korektno uvrstiti i to kazalište uz bok čistih alternativaca? Naravno, sve ovisi o konzistentnosti kriterija i s lakoćom možemo pronaći niz prigovora zbog kojih Mladinsko nije bilo alternativno u pravom smislu te riječi. Vjerovatno se nije teško složiti oko toga je li **Dušan Jovanović** bio alternativniji krajem šezdesetih, kada je režirao urnebesne predstave Pupilije Ferkeverk, ili 1980. godine, kada je stao za kormilo Mladinskog, jedne od najvažnijih postaja njegovog marša kroz institucije. S druge strane, na predstave Mladinskog dolazila je poprilično alter publika, koja se očito identificirala s problemima tematiziranim u predstavama Dušana Jovanovića, **Janeza Pipana**, **Vite Taufera**, **Ljubiše Ristića** i **Nade Kokotović**. Te su predstave ubrajali u tzv. politički teatar, unatoč prigovorima da je ta sintagma pleonastična, jer je svako pravo kazalište ujedno i političko. Većina predstava, koje su nastale u Mladinskom u prvoj polovici osamdesetih bavile su se temama generacijskih razlika, nacionalne netrpeljivosti, nasilja ideoloških aparata države (Althusser), otuđenosti itd. 1980. godine, kada nastaje prijelomna predstava Mladinskog - Missa in a-minor Ljubiše Ristića - većina je budućih utjecajnih slovenskih režisera šegrtovala u svojim amaterskim kazalištima, npr. **Dragan Živadinov** u skupini Srečno novo gledališče (Sretno novo kazalište), **Andrej Rozman** u kazalištu Pred razpadom (Pred ras-



Ana Monro: George Dandin

padom), **Tomaž Pandur** u grupi Tespisov voz (Tespisova kola), **Damir Zlatar Frey** u Plesnom studiju Celje itd.
Drugi primjer polu-institucije iz osamdesetih je Eksperimentalno gledališče Glej, u kojem su se iskušavali uglavnom mladi režiseri. Spomenimo tek predstave **Achternbuschove** *Ele* u režiji **Eduarda Milera** i *Hard Core* **Gorana Gluvića** i **Matjaža Zupančića** iz prve polovice osamdesetih.
U koprodukciji s tada tek osnovanim Plesnim teatrom Ljubljana nastala je pak 1985. godine Freyeva *Metastaza* Laibach, koja je zatvorila krug kazališne alternative osamdesetih. Metastaza je imala iza sebe već cijelu povijest fizičkog teatra, utjecaje modernog plesnog kazališta, osobito **Pine Bausch**, iskustvo performansa šezdesetih i sedamdesetih, imala je već izrađeni koncept, ne samo u kazališnoj i granično-kazališnoj praksi, već naime izuzmemo granične slučajeve Gleja i Mladinskog, slovenska alternativa do tada se prostorno vezivala na alter okupljališta, poput studentskog naselja, omladinskog centra u Šiški, na Kersnikovoj ulici, u Galeriji ŠKUC... Otvaranje Cankarjevog doma 1983. godine pridonijelo je transformaciji alternative u tzv. nezavisnu produkciju, koju poznajemo iz devedesetih. (Zanimljivo je već i to da se još 1983. godine na simpoziju „Što je alternativa?" raspravljalo u alter-getu omladinskog kluba u Šiški, dok se recentna tribina o alternativi održala upravo u Cankarjevom domu.)
Početkom devedesetih u slovenskom kazalištu bilježimo pretežno formiranje nove generacije redatelja i njihovih izrazito autorskih projekata. Danas još samo rijetki govore o alternativi i sve češće u optjecaju je magloviti termin nezavisno kazalište. Dogodile su se velike promjene u načinu produkcije, etabliranih elitističkih koncepata međusobnog komuniciranja, zatvaranja u generacijske i prijateljske klike, klijentelizma, samodovoljnosti i nesposobnosti suočiti se s novonastalom društvenom situacijom nakon 1990. godine. Doduše, bilo je pokušaja buđenja i ponovnog ujedinjavanja alternative i u devedesetima, kao npr. Asocijacija nezavisnih 1983. godine, koja je nažalost vrlo brzo skrahirala, upravo zbog razloga koje navodi Brumen. Jedino je Mreža za Metelkovu (koja nastaje već 1990. i do danas kako-tako djeluje, ali već napola institucionalno kao Retina) uspjela barem u jednom razdoblju svoga djelovanja vratiti draž herojskih vremena slovenske alternative osamdesetih. Ali naravno, jedna lasta baš i nije neko proljeće.
I nekada monolitni pojam civilno društvo, koji je osamdesetih označavao mnoštvo alternativnih društvenih pokreta (mirovni pokret, alternativna glasila, ženske skupine, homoseksualni pokret, alternativne umjetničke i kulturne prakse, napredna društveno-kritička teorija itd.), danas se raspao u raslojenost političkog spektra. O civilnim inicijativama danas govore upravo oni, koji su u osamdesetima predvodili konzervativno-restauratorsku struju i danas predstavljaju najveću opasnost za tolerantnost javnog diskursa. Od nekadašnje je alternative, kako tvrdi **Vlasta Jalušič**, danas možda najagilniji ženski pokret, dok je, dodajemo, upravo kazališna alternativa posvema reciklirana u samodovoljnosti tzv. nezavisnog kazališta.


Damir Zlatar Frey: Metastaza Laibach


Ana Monro: SanRemo

također u teoriji i kritičkoj recepciji. To je vrijeme, kada su se civilno-društveni i alternativni pokreti već dobrano ukotvili u slovenskom i jugoslavenskom društvu, spone tadašnje vlasti su postupno popuštale i nastajali su novi oblici političnosti u kazalištu, koje je istraživalo vlastitu teatralnost. Metastaza je provocirala već i time da su akteri u predstavi plesali na glazbu Laibacha, rock-grupe koji su u to vrijeme još uvijek zabranjivali nastupanje u Ljubljani (zbog navodne provokativnosti imena, koje je podsjećalo na odnarodivanje u vrijeme nacističke okupacije).
Ako je vjerovati **Rastku Močniku**, *Krst pod Triglavom*, znamenitu predstavu Gledališča Sester Scipion Nasice (GSSN), kazališne frakcije NSK, ne bismo smjeli svrstavati u alternativnu produkciju, jer je subverzivnost alternativnog pogleda, koji gleda samoga sebe kako je fasciniran, zamijenila puka fascinacija monumentalnošću spektakla. Predstava je osim toga prešla Rubikon institucionalnog okvira, jer je inscenirana na velikoj pozornici Cankarjevog doma, novoizgrađenog mamut-zdanja, kojemu su namijenili ulogu slovenskog hrama svekolike kulture i umjetnosti. Ako tehničkoj zahtjevnosti projekata, profesionalnim normama, ciljnoj publici, političkoj i estetskoj orijentaciji. Do tog procesa atomizacije alternative došlo je zbog različitih okolnosti, prvenstveno zbog velikih društvenih i političkih promjena, koje su donijele kasne osamdesete i rane devedesete godine. Stanje slovenske alternative na prijelazu u zadnje desetljeće dvadesetog stoljeća, mogli bismo nazvati vremenom interregnuma, kako ga tumači **Borut Brumen**, jedan od suputnika nove alternative devedesetih, prozvane Mreža za Metelkovu. Do nastanka Metelkove (riječ je o nekadašnjoj vojarni JNA, koju je nakon odlaska jugo-vojske zaposjela oveća grupa ljubljanskih alternativaca, jer su gradske vlasti započele s vandalskim rušenjem objekata, koji su bili namijenjeni upravo alternativnim umjetnicima) postojala je, kako kaže Brumen, velika skupina autora, umjetnika (uglavnom s akademskim nazivima ili na putu ka dobivanju tih naziva), koji se kao posvema atomizirani socius predstavljaju ili seljakaju iz jednog umjetničkog konteksta u drugi, jer svojega odgovarajućeg konteksta zapravo uopće više i nemaju. Uz to je, prema Brumenu, došlo do preuzimanja
Slovensko je nezavisno kazalište devedesetih neosporno primjer marketinški uspješne umjetničke produkcije, cijenjeno je i hvaljeno, prisutno na gotovo svim značajnijim svjetskim festivalima novog kazališta, a uživa i (istina nedostatnu, ali ipak priznatu) potporu slovenskog Ministarstva kulture. Međutim, ako se ne želimo konformistički zadovoljavati postignutim i sjediti na ocvalim lovorikama, onda nemamo pretjeranih razloga za zadovoljstvo. Slovensko se nezavisno kazalište guši u preživjelom (neo)formalizmu, utilitaristički se prilagođava zahtjevima i estetici (pa i tematskim sklopovima), koje diktira europska menadžerska mafija i ukus publike, koji je izgradila upravo ta menadžerska kamarila. Nema više mjesta za angažman, nema više razloga da budemo različiti, jer nas unificira globalno tržište, nema više mogućnosti za prave eksperimente, jer se u produkcije nezavisnog kazališta sada već

Slovensko se nezavisno kazalište guši u preživjelom (neo)formalizmu, utilitaristički se prilagođava zahtjevima i estetici (pa i tematskim sklopovima), koje diktira europska menadžerska mafija i ukus publike, koji je izgradila upravo ta menadžerska kamarila



Marko Kovačič:
Casus belli

ulažu tolike svote da bi bilo previše rizično plivati protiv struje itd. Za razliku od umjetničke prakse osamdesetih, kada se je umjetničko-autonomistička (lartpourlartistička) ideologija lučenja umjetnosti i politike prenijela u same umjetničke prakse, koje su tu strukturnu napetost tematizirale i propitivale na iznimno progresivan i zanimljiv način, današnje nezavisno kazalište nekritički parazitira na sumnjivoj strategiji meta-estetizacije (već) estetičkog. Ili kako je to zapisala **Marina Gržinić** u nedavno tiskanoj publikaciji Rekonstrukcija identiteta: povijest, sadašnjost i budućnost nezavisne kulturne produkcije u Ljubljani: „Alternativa odnosno subkultura se je umjesto u odnosu prema fantomskom stvaralaštvu izgrađivala u odnosu prema produkciji i tako precizno eksplicirala stanje stvari u kulturi; da je naime kultura prvenstveno produkcija novih značenja i praksi unutar realnih struktura moći, hijerarhije i odnosa (ne)ravnopravnosti." U zadnje vrijeme doduše bilježimo pokušaje korištenja računarske tehnologije u kazališnim (ili recimo para-kazališnim) pokušajima nezavisnih, ali je ishod te strategije kompjuteriziranja teatra potpuno neizvjestan. Masovnost i demokratičnost alternative osamdesetih bila je, između ostaloga, uvjetovana i pojavom novih produkcijskih sredstava: videa, fotokopirnog stroja, pojednostavljenog izdavanja kazeta i raznih publikacija... U tom je smislu osamdesetih godina došlo do svojevrsnog sretnog spoja tehnologije i kreativnosti alternativne kulture. Ostaje nam dakle tek nada (koja nije ništa više od pobožne želje, jer barem za sada nije utemeljena na nikakvim čvršćim osnovama) da će se nešto slično dogoditi i sada, krajem devedesetih. Osim ako se zebnja, koju se, nadamo se, dade naslutiti u prethodnoj rečenici, ne materijalizira u poznatom filozofskom aforizmu ponavljanja povijesti kao farse. Nekakav opće prihvaćeni truizam kod analitičara slovenske alternative kaže da je tako razgranata produkcija alternativne kulture osamdesetih bila moguća prvenstveno stoga što su dotadašnji ekonomsko-politički sistem, i naravno vlast izgrađena na tom sistemu, postepeno odumirali, a novih još nije bilo, što je uvjetovalo nastanak progresivne anarhoidnosti. Tog društvenog humusa danas više nema i to je nedvojbeno još jedan od čvrstih motiva za reaktualizaciju pitanja, koje je bilo u Sloveniji postavljeno već 1983. godine: Što je alternativa? S tom razlikom što je tada zvučalo kao work-in-progress, a danas nažalost ima prizvuk sentimentalističkog work-in-regress. Alternativa je postala psovka u ustima današnjih moćnika, ali nije li upravo to dovoljan razlog da alternativu, osvježenu i ojačanu, držimo jedinom pravom alternativom programima (političkim, ekonomskim, kulturnim, umjetničkim...) koje nam svakodnevno serviraju upravo ti psovači alternative, ubojice svega lijepog i naprednog.

Aldo Milohnić je kazališni teoretičar iz Rijeke. Živi i radi u Ljubljani. Član je uredništva kazališnog časopisa Maska.

What is it "The Alternative"?

Aldo Milohnić, the theatre theoretitian from Ljubljana, analyzes the fate of the Slovenian alternative scene from the end of the 80ties, the main participants of which are nowadazs the leaders of so called "independent theatre" - significant on the international scene as much as at the Slovenian one. The "alternative" artists now have good (even though not sufficient) financial support, but they pay for it by adjusting themselves to the demands of European theatre managers and to the taste of the audiences (influenced by the managers mentioned above). No more engagement, no more differences, no more experiments. Too much money is put into the "independent theatre" these days, so swimming against the stream is too risky.

100 godina rođenja Antonina Artauda odlična je prilika da upozorimo na jedan jedan prijevod Kazališta i njegovog dvojnika koji je nastao kasnih 60-ih godina i nikad nije objavljen u Hrvatskoj. Prevoditelj i profesor slavistike u Kanadi, gospodin Vinko Grubišić, svoj prijevod poslao je pok. Miroslavu Vaupotiću, koji je "došao na led" tijekom Hrvatskog proljeća, tako da je prijevod čekao sve do sad kad se najavljuje njegovo objavljivanje u izdanju Hrvatskog centra ITI, odnosno Biblioteke Mansioni

ŽIVOTNE GORČINE I DRUGI ARTAUDOVI AGREGATI

Vinko Grubišić

Rođen 4. rujna 1896. u Marseilleu. Bio je svjestan svojeg mediteranstva, grčkog porijekla. Kao dijete nekoliko je puta proveo izvjesno vrijeme na Smirni. Ti rani odrazi doći će češće do izražaja u Artaudovoj poeziji, ali uvijek kompleksno, uvijek na neki način zamagljeno. Ujak mu se zvao Nalpas, a upravo će se tim pseudonimom Artaud češće posluziti. Jednom se u Smirni zamalo nije utopio i znalci tvrde da odatle potječe njegovo rano nepovjerenje prema moru i vodi općenito. Ipak o rođenju će sam ponešto drukčije razmišljati u djelu nazvanu Ovdje počiva (Ci-Git):

Ja, Antonin Artaud, ja sam svoj sin
svoj otac, majka svoja i ja

U 5. godini je - kako mu sestra Marie-Ange tvrdi - samo čudom preživio upalu mozga. Posljedica se nikad nije oslobodio, a bolest se zlokobna javljala u raznim oblicima, već iz vremena nižih razreda škole i trajat će sve do konca života.

Pohađa katoličku školu Sacre-Coeur, gdje je program bio solidno zasnovan, a posebno iz klasičnih jezika, katekizma, ali i iz povijesti. U višim se razredima nikakvim posebnim znanjem ne ističe, dapače njegovi su roditelji imali mnogo muke kako bi ga nekako natjerali da završi gimnaziju. Ipak pokazuje književni dar u raznim vidovima. O tim školskim godinama, kao i o mladenaštvu općenito - iz nekih nam nepoznatih razloga - gotovo nikada nije govorio. S izvjesnim prijateljima, ali i uz pomoć sestre Marie-Ange, u 14. godini pokreće skromnu reviju poezije gdje objavljuje (danas nam nepoznate) pjesme. Ako je vjerovati da je iz tih vremena kasnije objavljena pjesma Mistična lađa (Navire mystique), moglo bi se reći da je već tada dobro poznavao **Rimbauda**, **Baudelairea** i **E. A. Poea**. Njegova sestra Marie-Ange napominje da je ukrašavajući božićno drvo, Artaud zapravo obavljao svoje prve kazališne, posebno redateljske poslove.

U jednom pismu **H. Parisotu**, mnogo godina kasnije, Artaud će napomenuti kako su ga u Marseilleu dva tipa napala ispred protestantske crkve i jedan da ga je ubo nožem u leđa. Artaud je bio uvjeren da je to bila urota protiv njegovih proročanskih moći. Je li to izmišljen ili stvaran slučaj? Mnogi smatraju da to i nije kod Artauda toliko važno, jer njegov je život satkan od njegovih vlastitih ili imaginarnih doživljaja. Nije to ni u kojem slučaju mitomanija, jer mitomanija nikada ne postaje dio somatske boli, a u Artaudovu patnju taj se ubod nožem sigurno da uključiti.

Godine 1915. odlazi u bolnicu La Rouquière (blizu Marseilla), a te iste godine ljeto provodi s roditeljima na selu. Muče ga teškoće u izgovaranju, ponekad otežali jezik, mucanje, glavobolja i živčane smetnje. Godinu dana kasnije mobiliziran je, ali nakon devet mjeseci prinuđen je napustiti vojsku iz zdravstvenih razloga. (Sam će kasnije reći zbog somnabulizma.) Iz tih devet vojnih mjeseci nemamo

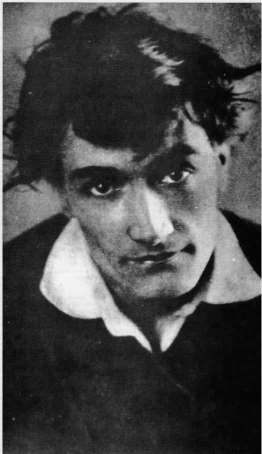
podataka, a ni sam to vrijeme ne spominje baš tako često. Možda taj vojni staž ima neko značenje pri kraju Artaudova života kad piše **A. Bretonu** kako nakon istrošenih riječi i gesta ne preostaje drugi jezik do li - jezik mitraljeza!

Među braćom i sestrama bilo je mnogo smrti. Djeca su umirala u raznoj dobi i od nepoznatih uzroka. Kad je Antonin imao devet godina sestra Germaine umire u dobi od samo nekoliko mjeseci. Prema svjedočenju njegovih bliskih, ta je smrt ostavila duboke ožiljke u Artaudovoj duši. Posve pri kraju života napisat će da je jednom udavio tri djevojke... pa dodaje kako je udavio Germaine kad joj je bilo sedam mjeseci. Kod svakoga bi se pisca postavljalo pitanje o prodorima iz podsvijesti, ali Artaudu je prejaka riječ tako svojstvena da se i ne dovodi u odnose s osjećajem krivnje.

Posebno je značajna pojava njegove bake Mariette, zvanu Miette (Mrvica), a koju Artaud zove Neneka, koja se u Artaudovim spisima pokazuje kao svojevrsna bliska zaštitnica, dobra duša, nježnost-sigurnost-izron iz daljina.

Ukratko nakon izlaska iz vojne jedinice prolazi nekoliko psihijatrijskih bolnica zbog nesnosne glavobolje i živčanih smetnji. Kao dvadesetogodišnjak u vrijeme boravka u bolnici u mjestu Divonne zaljubio se u slikaricu **Yvonne Gilles**, s kojom će se dopisivati nekoliko godina. Ipak se ne zna gdje i kako se ta veza zamela, ako se ne prihvati činjenica da je ta veza - kao i druge veze s djevojkama - na svoj način, za Artauda ostala trajna. Ili trajan ožiljak?

Duže vrijeme (gotovo dvije godine) zadržao se u bolnici u Chanetu, u blizini Neuchatela, u Švicarskoj. Opet se vraća u Marseille, oporavlja se i odlazi u Pariz, s velikim planovima o književnoj, slikarskoj i kazališnoj karijeri, ali brigu nad njim - po dogovoru s roditeljima - preuzimlje dr. **Edouard Toulouse** na klinici Villejuif.



Kad dolazi u Pariz Artaudu su 24 godine. Mnogo radi. Povremeno obolijeva. Dr. Toulouse ga prima u svoj dom. Artaud se upoznaje s **Lugne-Poeom** kod kojega u kazalištu dobiva ulogu, nešto malo više od statista, u *Les Scrupules de Sganarelle* (Sganarelovim skrupulama) **Henrija de Regnira**. Ipak, posebno glede vizualnih efekata i danas je ta uloga višestruko zanimljiva. S preporukom Gemiera - kojega je Artaud svojim glumačkim talentom oduševio - pristupa **Charlesu Dullinu** koji tih godina osniva Théâtre de l'Atelier. Unatoč svim mogućim teškoćama na koje su obojica nailazili u radu jedan s drugim, Dullin će o Artaudu uvijek zadržati mišljenje kao o istinskom umjetniku.

Dr. Toulouse - koji i sam nije bio bez književnog dara - daje Artaudu kojekakve sitnije književne poslove. Tako 1923. Artaud preuređuje *Antologiju djela* dr. Toulousea kojoj ujedno piše i predgovor. U reviji "Demain" koju izdaje (i financira) dr. Toulouse, Artaud objavljuje pjesme, članke, kritike, prikaze knjiga...



Iste godine objavljuje "Bibloquet" (Smušenjak), reviju koju su se pojavila samo dva broja i koju je više ili manje u potpunosti Artaud ispunjavao, poezijom, crticama, prikazom knjiga.

Iste se godine susreće i prijateljuje s nadrealistima, posebno s **Andréom Massonom**, **Maxom Jacobom**, **Eliem Lescauxom**, **Michelom Leirisom**, **Juanom Miroom**... U atelieru Andréa Massona održavaju se prave nadrealističke seanse. Tek 1924. upoznaje oca nadrealističke obitelji Andréa Bretona i članove, takoreći, uže obitelji: **Louisa Aragona**, **Roberta Desnosa**, **Philippea Soupaulta**, te posebno za kazalište značajnog **Rogera Vitraca**. Breton ne samo da odobrava nego - kako je kasnije izjavljivao - oduševljava se Artaudovim tekstovima objavljenim u reviji "Revolution Surréaliste" (Nadrealistička revolucija).

Tada se pojavljuje prva rukovet Artaudovih pjesama pod naslovom *Tric-Trac du Ciel* (Nebeska igra trik-trak). S redateljem **Georgesom Pitoeffom** predano radi u kazalištu Pitoeffljeve kazališne družine. Publicira dosta, pun je raznih kazališnih i književnih planova.

Zapravo je to početak njegove najlucidnije faze, ali i vremena kad nigdje ne nalazi mjesto gdje bi iskazao svoje talente, svoje energije.

"Živio sam do 27. godine s mržnjom prema ocu, prema svojem ocu posebno. Sve dok ga jednog dana nisam vidio kako je preminuo. Tada je prestala ta neljudska strogost za koju sam ga optuživao da me je tlačio. Drugo je biće tada izronilo iz toga tijela. Po prvi put u životu taj mi je otac pružio ruku. Ali..." to je sve nadrealizam! Istina je ponešto drukčija i daleko žalosnija: sve do očeve smrti Artaud je imao plaćeno i školovanje i liječenje, a očevom smrću te je sigurnosti nestalo. Zanimljivo je da se taj tako važan datum u njegovoj biobibliografskoj bilješci koju je sastavila njegova sestra **Marie-Ange Malaussena** - jedva i spominje! U rujnu 1924. umro je Artaudov otac. Tada je majka napustila Marseille kako bi živjela sa sinom u Parizu. (Tour, 80) Tako brižna majka ide za njim, traži ga iz ludnice u ludnicu, a bilo je trenutaka kad ga nije ni prepoznao.

Jesu li ona pisma Papi, Dalai-Lami (uvijek kao autoritetima!), pa i Gospodinu Bogu, ponizno, molitveno ili blasfemično donekle i pisma Ocu, bolje rečeno napad na oca. Tu bi netko vjerojatno dodao i Cencija Oca-tiranina, sasvim po Freudovoj mjeri, ali psihoanaliza bi nas u Artaudovu slučaju, i to u bilo kojoj fazi, samo mogla zavesti na krive (iako zamamne) staze. O toj smrti Artaudova oca, koji je bio brodovlasnik, kaže gđa Toulouse, govoreći o Artaudu iz vremena kad je živio kod njih, 1924. Smrt oca Artauda preokrenula je materijalnu situaciju obitelji. (Tour, 56) Upravo od tog vremena svim se drugim nesrećama pridružuje i krajnje siromaštvo pa će sam Artaud izjaviti, u više navrata, da je prihvatio više uloga u filmu ili kazalištu kako bi imao što jesti.

Dabome, ni majka, uvijek brižna za sinom, pobožna katolkinja, nije bolje prošla nego otac: Prije nego imah vremena da odlučim o samu svom životu, bitak življenja me je opljao. Tako su Majke silovale misao, kaže u već spomenutom djelu *Ci-Gît* (Ovdje počiva). S druge opet strane, često će se služiti imenom iz djetinjstva Nanaqui (grčki oblik od Antonin, Antonaki), za koje reče: Imam ime koje mi je moja majka dala: Nanaqui. I to me ime opisuje u svoj mojoj nevinosti u najvećoj čistoći mojeg života. Nimalo slučajno da će to spomenuti u pismu Anais Nin 1933, u pismu ženi s kojom će, kao možda ni s jednom drugom, osjetiti zanos duha, shvaćanja, blizine.

Otto Hahn nam pokušava Artauda približiti psihoanalizom: nakon smrti Roberta Artauda koji je živio samo tri dana, upravo kad je Antonin bio između života i smrti zbog meningitisa, majka i sin se beznadno povezuju jedno s drugim (Hahn, 10). No upravo zbog te povezanosti petgodišnji dječak ne razumije zašto ga majka prepušta liječnicima tim nemilosrdnim strancima ledenih pogleda. Kad je dječaku bilo devet godina umire mu sestra Germaine u sedmom mjesecu. Majka, koja je već iskusila toliko smrti djece, svu je ljubav prenijela na djevojčicu, a dječak Antonin opet je gubitnik. (Otuda ona samooptužba o davljenju.) Da psihodrama bude potpunija tu je i otac Antoine-Roi, prema komu mali Antonin nije bio ništa više nego deminutiv (Hahn, 13). No pogledajmo stvari opet s druge strane: devetogodišnji Antonin uz majku želi sve učiniti kako bi Germaine preživjela, otac se istina zove Antoine-Roi, ali mogao se zvati i bilo kako drukčije, to što će kasnije Artaud reći da je imao tri udavljene kćeri... Kada bismo sve Artaudove riječi uzimali doslovno sigurno ne bismo stigli nikamo, ali svejedno valja nam vjerovati kad Artaud kaže da je čovjek koji je mnogo trpio i da već stoga ima pravo govoriti.

Govoriti komu i protiv koga? Nakon izlaska iz Rodeza Artaud izbjegava majku i nastoji uspostaviti što hladnije odnose s obitelji, zabranjujući im da mu se obraćaju s ti, ali tu psihoanaliza zaista nema što tražiti, radi se o dosljednom Artaudovu revoltu, koji su uvelike potpomagali njegovi poratni pariški prijatelji, o čemu će trebati još kasnije reći riječ-dvije.

Uglavnom, do kraja će života ostati na svoj poseban čudan način uvijek protuslovan, blasfemičan, egzaltiran i nepravedan prema obitelji, prema prijateljima i neprijateljima. Tu su fragmentarna raspoloženja, teška stanja, agregati razjedinjenja duha, boli kojima je život nemilosrdno mlatarao po njemu. Bilo je trenutaka kad je tvrdio da je succuba, proizvod kopulacije žene sa Sotonom. Ali postoji i pismo majci gdje joj govori da se on moli za svu obitelj, a najveća za nju... Ni u jednoj vrsti blasfemija - kao ni izljevu bilo kojih osjećaja - Artaud ne pokazuje previše smisla za mjeru, a mnogi njegovi obožavatelji (više ili manje doslovno), kao i kritičaari, upravo su tu činjenicu gubili iz vida.

Te su godine i prvi Artaudovi nastupi u filmu, o kojem umjetnik govori sa zanosom čovjeka koji vidi golemo mogućnosti nove umjetnosti, ali i prazninu blještavila. U filmu **Claudea Autant-Larea** igrao je ulogu Gospodina II. Svojoj prijateljici Yvonne Gilles piše kako mu je stalo da - uz slavu - stekne nešto i novaca. Ne stidi se napomenuti da nema kamo glavu skloniti...

Iste godine kad mu je otac umro Artaud objavljuje glasovito *Dopisivanje* sa **Jacquesom Rivièreom**. Njegova nadrealistička faza uzimlje punog maha. Iduće godine objavljuje *Pupkovinu limbova* i *Vagu za živce* u sankrosanktnoj "Nouvelle Revue Française". *Odlomci dnevnika iz pakla* (Les fragments d'un journal d'enfer) pojavljuju se 1926. i dabome nas samim naslovom podsjećaju na Rimbauda.

Samo dvije godine nakon poznanstva s Bretonom, tj. 1926., Artaud je isključen iz obitelji nadrealista na vrlo grub način, ali oštre riječi u polemikama počet će padati tek nešto kasnije. Dabome, s obiju strana. Tridesetogodišnji Artaud je u zenitu svojih kazališnih dostignuća.

Te godine skupa s **Robertom Aronom** i **Rogerom Vitracom** osniva Kazalište Alfred Jarry. Novčano im pomažu posebno dr. **René** i **Yvonne Allendy**. R. Allendy je na Sorbonnei vodio Grupu filozofskih i znanstvenih studija za istraživanje novih težnji, pa je i samim tim taj doktor morao biti zanimljiv Artaudu.

Charles Dullin iznajmljuje mu jednu manju dvoranu i već 1927. Artaud priprema nekoliko kazališnih komada, među inima *Misterij ljubavi* (Mystère de l'amour) Rogera Vitraca.

Među inima Artaud je u Kazalištu Alfred Jarry postavio na repertoire i danas izgubljeno djelo *Izgorjeli trbuh - ili luda mati* (Ventre Brulé ou la Mère Folle), spomenuti *Misterij ljubavi* R. Vitraca, jedan čin Claudelova *Razdioba podneva* (Partage de Midi), te **Strindbergovu** *Snatru ili igru sna*.

U vrijeme izvedbe Claudelove poznate drame bilo je najavljeno da se radi o dramskom tekstu francuskog ambasadora, izdajice... Ali pravi je skandal izbio tek oko izvedbe Strindbergove spomenute drame: nadrealisti nisu mogli zamisliti da bi se pisac manifesta o nadrealističkoj revoluciji mogao odati takvim buržujskim besposlicama kao što je kazalište. A Strindberg, Švedanin, tipičan je buržujski predstavnik... Među onima koji su ometali predstavu bili su **Pierre Unik** pa čak i sam pater familias André Breton. Oni su kasnije napadali Artauda ne samo da je pozvao policiju nego da je on unaprijed priredio spektakl s policijom... Korak dalje - reklo bi se - prema totalnom kazalištu! Ispitivanja su ipak pokazala da su Artaud, Aron i Vitrac, na neki način zajednički, pozvali policiju bojeći se da neredi ne odu izvan kontrole.

Skandal oko Artaudova scenarija *Školjka i duhovnik* (Coquille et le clergyman) otpočeo je 1927. Prema tom scenariju **Germaine Dulac** snimila je film, i na sve načine izbjegavala da Artaud dobije bilo koju ulogu, a posebno je tu isključivala ulogu Duhovnika. Dok se film prikazivao, čulo se najprije mrmljanje, a onda sve to glasniji dijalog iz tame:

- Tko je snimao taj film?
- Germaine Dulac.
- Tko je to, Germaine Dulac?
- To je neka krava...

Direktor dvorane upalio je svjetlo i konstatirao da se radi o Artaudu, za kojeg kaže da je malo lud i manijak, a iako se nije saznalo tko je bio drugi sudionik pretpostavlja se da je to bio Robert Desnos.

Godine 1929. Artaud objavljuje *Umjetnost i smrt*, a dvije godine kasnije dovršava prijevod **Lewisova** *Monaha* (kojeg je prepričao Artaud).

Ranih tridesetih godina Artaud ostaje doslovno na ulici. Dirljivo je njegovo pismo iz tog vremena **Louisu Jouvetu**, koji je tada uživao glas glavnog tvorca kazališne magije, posebno u Comédie des Champs Elisées. Artaud moli Jouveta da nađe u kazalištu neki posao za nj. Jouvet ga uzimlje za asistenta u drami *Prodavačica u seoskoj slastičarni* (La patissière du Village), ali razlike u postavljanju drame na pozornicu postaju sve to mučnije a nekako odmah nakon te drame dolazi do djelomična raskida s Jouvetom, iako taj raskid nije definitivan: Jouvet mu daje povremeno jednu od sporednih dvorana da Artaud u njoj uvježbava - početnike! Rjeđe, Artaud održava predavanja pa je jedno takvo predavanje bilo pod naslovom "Umjetnost i smrt", na Sorbonnei, ali to predavanje stvarno nije ništa sadržavalo od onog što je bilo u Artaudovim spisima pod istim naslovom.



Opet je na granici gladovanja i očaja. Bolove stišava opijumom. I odlazi na detoksikacije. Pokušava se liječiti od droga, ali... Najvjerojatnije kako bi nešto zaradio, piše za "Nouvelle Revue Française" kazališne eseje "Kazalište i Kuga", "Režija i Metafizika", "Alkemijsko kazalište", "Manifest kazališta Okrutnosti"... Možda da ga materijalne prilike nisu na to nagnale ti se vrhunski kazališni eseji nikada ne bi ni pojavili!

Godine 1931. u Parizu gostuje Kazalište s otočja Bali, o kojem Artaud piše s ushitom, čime ćemo se posebno pozabaviti, jer to je kazalište na Artauda imalo značajna utjecaja.







Artaud kao Marat u filmu Naoleon Abela Gancea

Razdoblje od 1932. do 1935. moglo bi se provizorno nazvati Artaudovim filmskim razdobljem, što nikako ne znači da se odrekao kazališno-glumačkih, redateljskih i posebno scenarijskih poslova. Od 1932. do 1936. zapravo piše svoja najbolja djela, a njegov je najveći kazališni pothvat *Cencijeva obitelj* (Les Cenci), drama koju je napisao prema tekstovima **Stendhala** i **Shellyja**. Smatra je to svojim najvećim i najvažnijim kazališnim korakom. Drama je izvedena u Folies Wagram i - usprkos svim inovacijama, izvrsnoj režiji - označuje fijasko koji nadilazi sve prethodne Artaudove neuspjehe. Artaud se zapravo u svojem odgovoru kritici - ruga svakomu, ruga se na svoj način, vidjevši na koncu da je ipak kao redatelj - sam!

Je li tim neuspjehom Artaud stavio točku iza svog kazališnog rada? Ni govora! Još i pred smrt, njegove će zadnje misli biti kako će se vratiti kazalištu (možda u nekoj tvornici), svojem kazalištu Okrutnosti. Zdravlje se već odavno pogoršavalo, ali Artaud je svejedno neumorno jurišao u nove pothvate, a iz njih izlazio u najbolju ruku s polovičnim uspjesima. Rijetko je koju zamisao i ostvario.

Kako li mu je samo nakon svih neuspjeha moralo izgledati da se mora od svega toga očistiti, oprati, obnoviti! Kako sam kaže, otišao je u Meksiko u potragu za nemogućim, znači za samim sobom. Mnogi tu napominju bijeg od kazališta, ali se zapravo radilo o putu prema vlastitim snima. Bilo je to putovanje nova provjera.

Iz toga je vremena jedan od najzanimljivijih tekstova *Heliogabal ili okrunjeni anarhist* objavljen 1934. Za taj se tekst Artaud dugo pripremao, proučavao sve do čega je mogao doći o kultu Sunca, o Elagabalusu, o smrti-obnovi, o Emeškom bogu koji je odraz borbe onih najdubljih načela.

Već od prije potječe Artaudovo istinsko prijateljstvo s poznatim izdavačem **Robertom Danoelom** koji je objavio Artaudove pjesme i još neke spise, a u suradnji s kojim će se latiti prevođenja *Monaha* (The Monk) engleskog pisca **Matthewa Georgea Lewisa**. Artaud se ozbiljno bavio mislima kako će Monaha staviti na filmsko platno, do čega nažalost nije došlo, jer to je bez sumnje djelo koje je moglo svojom snagom poslužiti kao izazov po Artaudovoj mjeri. Još jedna Artaudova zamisao koja se nikada nije ostvarila.

Godina 1936. za Artauda, tada četrdesetgodišnjaka, koji iza sebe ima veoma malo priznatih uspjeha i brojne neuspjehe, posrtanja i pridizanja, označuje prekretnicu: odlazak u Meksiko među pripadnike plemena Tarahumara. Iz Meksika šalje za više glasila zanimljive članke koji mu omogućuju golu egzistenciju. Piše također za El Nacional, a i održao je nekoliko zanimljivih predavanja u Meksiku. O francuskoj kulturi!

Godine 1937. na otočju Aran, kraj Dublina u Irskoj, u potrazi za druidskom mudrošću, pronašao je štap sv. Patricka. Taj štap zapravo potječe od Artaudova prijatelja **Renéa Thomasa**, koji ga je opet dobio od nekog svog pretka. Na štapu je bilo trinaest čvorova. Deveti je čvor bio komunikacija s munjama. Artaud će objaviti (potpisan s Očitovatelj - Révelé) kratki tekst o općoj smrti, naglašavajući kako se jedan ciklus svijeta već privodi kraju, kako to svima objavljuje istinski Beznadnik, koji nikada nije upoznao sreće, kojemu sve to i jest očitovano jer je svijet napustio, bolje rečeno jer je odvojen od svijeta.

Neki mu je vrač u Havani dao toledski mač kojeg će se Artaud tako često sjećati. Dakako stručnjaci su pronašli kako je izgledao Artaudov štap, kako je bio okovan... S mačem je bilo mnogo teže, jer se o spomenutom vraču zaista nije ništa znalo. Nejasno ostaje što je vodilo Artauda baš sv. Patricku, svecu žesti, krvi, strasti, napasti, putenih grijeha, pokore i radoznalosti, koji je imao svoja opsjednuća i porive za apsolutnom čistoćom, a sve to do u veoma duboku starost, koji se borio protiv Druida i protiv sama sebe, ali od Druida najvjerojatnije prihvaća magiju, znao je kako se štapom dade zemlja otvoriti da se iz nje pokažu metafizički svjetovi, dakle svjetovi pakla ali i mnogošta drugoga. Od tada će Artaud često govoriti (pa čak i mnogo kasnije **Jacquesu Prévelu**) o propasti svijeta vatrom, u razbudenoj Munja. Pariz ne samo da neće biti pošteđen nego će biti žalosni centar svega toga. Neki su to dovodili u vezu s koječime pa i s drugim svjetskim ratom!

Incident u Irskoj Artaud je pripočio u više navrata, a ovdje bilježimo odlujni izvadak iz seanse u "Le Vieux Colombier": Jer toga dana sam se mirno šetao po jednom od glavnih mjesta po gradu, pored javnog parka; odjednom me s leđa napao neki čovjek niska rasta, svijetle ride kose, djelomično bijele, izvukao je željeznu šťapinu, koju je pod kaputom skrivao i kojom me dohvatio strašnim udarcem po kralježnici. Osjetio sam kako se moj život rastvara nadvoje i imao sam dojam da se moje tijelo i moja duša - u to sam vrijeme još vjerovao u ta dva elementa ostrogoti/elementi - više nikada neće spojiti.

(—)

Toga trenutka sam imao samo jednu misao:
- ne umrijeti;
- ne otići;
- ne pasti u zemlju;
- ne biti pokupljen kao kakva lešina na tom mjestu;
- ne biti šupiran u mrtvačnicu;
- ne sići u zemlju;
- ne misliti kao drugi ljudi da sam stvoren zato da se obratim u prah;

ili sva svijest govori u isto vrijeme kad i ja;
svijest je dopustila sama sebi razmotriti moju sudbinu,
svijest, znanje što bi od mene učinili;
Sve se to dogodilo u tren oka i nije u vremenu zauzelo više od sedam do osam sekunda (XXVI, 148-149).

Nasilno je vraćen u Francusku. Zatim je, kao čovjek koji je mnogo toga vidio, a kao glumac koji zna izreći pojave, održao nekoliko predavanja. Prema sudu mnogih, to je baš vrijeme kad je pokušao izmiriti se sa životom. U Bruxellesu se zaručuje. Na vidiku je smirenje u bračnoj luci. Ili buržoaska klopka? Dolaze vlakom budući zaručnici, **Cécile Schramme** i Artaud. Cécilin otac, željeznički činovnik višeg razreda čuo je o budućem zetu da je već pregazio četrdesetu, da je glumio u dvadesetak filmova, a da ima i nekoliko kazališta iza sebe. On istina ne razumije mnogo od svega toga, ali ima sve razloge zamišljati kako mu budući zet raspolaže i kakvim-takvim ovozemaljskim dobrima. Već pri prvom susretu vidio je kako mu budući zet zastranjuje, kako nije od ovoga svijeta, a tek kad je u krevetu Artaud stavio između lijepe Cécile i sebe štap sv. Patricka zaručnicini roditelji jasno su vidjeli da je vrag odnio šalu. Artaud - kao i svaki put - opet ide do dna: upravo će u Bruxellesu na jednom predavanju o Indijancima Taramuhara početi psovati i publiku i priređivače predavanja. Sablazan... No odnosi sa Cécile nisu završili... Artaud će joj se u svojim spisima - a ne samo u pismima - vraćati i mnogo kasnije.

Pitanje koje se i danas postavlja i koje je **Philippe Sollers** onako žestoko postavio prigodom kolokvija o Artaudu u Centre culturel de Cérisy-la-Salle - kao i u reviji Tel Quel - treba dovesti u vezu upravo s ovim događajem u Dublinu: tko još može sumnjati da je društvo ubilo Artauda? Bi li Artaud zbog svojeg štapa sv. Patricka uopće bio napadnut, uhapšen, interniran, pa iz jedne ludnice bacan u drugu da je bio bogat, da je imao novaca, da je mogao platiti što se od njega tražilo? Da je imao moćne zaštitnike... Nismo sigurni ni u što, ali uvjereni smo da je glavni razlog hapšenja bilo siromaštvo, a ispadi su bili takvi da bi redarstvo lagano preko njih prešlo. Dakle... Ali tu nastaje paljba upravno: jesu li baš psihijatri krivi što im je na brigu stavljen pacijent koji je prešao - poput **Gerarda de Nervala**, **Holderlina**, **Nietzschea** na onu potpuno nečitku i nerazumljivu stranu....

Od toga datuma počinje drugi dio života Antonina Artauda, koji će trajati sve do 1946. Policija ga je odvela u Havre. Odatle su ga preuzeli oni u drugim uniformama i s drugim nakanama i s njim ravno u Souteville-les-Rouen. Majka ga je tu konačno pronašla, ali je Artaud ne prepoznaje. Zatim je u bolnici Saint-Anne pa u Ville-Evrand gdje ostaje do 1943. Na zagovor pjesnika Roberta Desnosa dolazi 1943. u bolnicu u Rodez, kojoj je na čelu stajao toliko kontroverzni, branjeni i napadani dr. **Gaston Ferdière**.

Godine 1938. izlazi mu *Kazalište i njegov Dvojnik* (Le théâtre et son Double), prema kojemu tadašnja kritika ne pokazuje baš previše interes. Dolazi rat, Artaud, njegovi kazališni pokušaji i promašaji, sve to pada u zaborav.

"Stvarno sam se počeo interesirati za Artauda tek krajem studenog 1942. Sigurno da sam od početka znao da je interniran i zašto je interniran. O tomu sam govorio u više prigoda s određenim brojem prijatelja, s Guitom i Théodorom Fraenklinom, s J.L. Barraultom, s Leon-Pierreom Quintom, itd...
- Vi, Ferdière, Vi biste morali nešto učiniti!
- Učiniti što? (Tour 30)"

Ferdièreovo je izvješće, što je i normalno, sasvim doktorsko. Činjenice i prognoza: Napokon, nisam izliječio Antonina Artauda i on je bio očito neizlječiv sredstvima psihijatrijske terapije. A još prije toga: Tvrdim da su Artaudovi prijatelji od njega stvarno učinili ovisnika o drogi. (Tour, 33) Optužba teška, ali nikada nije opovrgnuta!

Teške su ratne godine. Glad i neimaština. Sve da je Artaud i izašao iz ludnice ne bi imao kamo. Osim toga nisu bile nikakve tajne kako su ludaci (bez velikih nijansiranja i ispitivanja) prolazili u područjima koja su nacisti bili okupirali. Pokusni kunići, ako je uopće itko prije puštanja plina i za to imao vremena...

Halucinacije i mitomanija, ili pak potreba Artaudova da potisne strah od kastracije, ubojstva... eksperimentiranja... Svega što su nacisti nad ludacima radili. Zar odatle i onaj glasoviti tekst, toliko puta citiran?

Adolfu Hitleru
Za uspomenu na
Romanisches Café
U Berlinu jednog popodneva
u svibnju 1932.
i jer molim
Boga
da vam udijeli milost
da se posjetite
svih krasota
kojima Vas je On
onog dana obdario
(uskrsnuo)
srce
Kuder dayro Zarisch Ankkara
Thabi

Antonin Artaud
3. prosinca 1943.

Da čitava stvar bude zanimljivija zna se da je Artaud boravio u Berlinu, da je vrlo često zalazio u spomenutu kavanu, a nije nepoznato ni to da je Hitler u toj kavani bio čest gost...



Artaud u predstavi Tarakanova Raymonda Bernarda

Dakako, nakon izlaska na slobodu, kad su se u grešnoj Francuskoj tražile crne ovce i kad je ljubav prema njemačkoj klasičnoj glazbi natjerala dekadenta **Drieua de la Rochellea** na samoubojstvo, kad su se tražili potpisi za smrtnu osudu **Roberta Brasillaca**, kad je **Louis-Ferdinand Céline** čamio u skandinavskom egzilu, takav tip mitomanije mogao je biti smrtonosan. U zadnjim danima rata poginuo je Artaudov iskreni prijatelj iz nadrealističkih dana Robert Desnos. Sada su, dabome, u drugim okolnostima, druge opasnosti. Apolitičan, Artaud je ipak shvaćao svoje vrijeme i njegove cinizme. Prévelu će govoriti o opasnosti iz Mađarske, o preuveličavanju otpora u Francuskoj, protiv komunizma...

U Rodezu Artaud ima svoju skromnu sobu. Samuje. Razmišlja. Piše i slika. Piše pisma. Listove i listove ispisuje, baca ih na jednu hrpu što njegovi susjedi, suluđaci koriste za motanje debelih cigara... Smatra se da su tako popušili barem koji svezak sabranih Artaudovih djela! Preostala pisma sačinjavaju jednu četvrtinu njegova opusa. Dakle, mnogi kritičari koji pišu o Artaudu smatrahu njegov boravak u Rodezu vremenom šutnje što je sasvim pogrešno. Drugo je pitanje bi li njegova djela djelovala zaista potpunije, sabranije i koherentnije da podosta tih pisama nije uopće objavljeno...

Podvrgnut je elektrošokovima. Dr. Gaston Fedrière opskrbljuje ga knjigama, papirima, bojama, koliko je to u ratno vrijeme bilo moguće. Dr. Fedrière potpisuje Artaudov izlazak na slobodu.

Prijatelji su ga dočekali u Parizu 1946. Dolazi im odnekud uskrsnuli Artaud. Jedva je tko u osobi od koje je ostala samo kost i koža mogao prepoznati nekadašnjeg lijepog provansalskog mladića.

Nastanio se u početku kod dr. Delmasa u Ivryju, blizu Pariza. Pod stalnom je liječničkom kontrolom, ali ipak uspijeva nabaviti laudanum i druge droge. Bolovi su sve nesnosniji. Piše posvuda i neumorno. Nakon devet godina šutnje imam toliko toga reći - sam je tvrdio.

U Kazalištu Sarah Bernhard organiziran je hommage Artaudu. Sudjeluju: **A. Adamov, J.-L. Barrault, Roger Blin, Lucienne Bogaert, Maria Casarès, Alain Cuny, Charles Dullin, Louis Jouvet, Madeleine Renaud, Raymond Rouleau, Colette Thomas** i **Jean Vilar**. Čitaju se odlomci iz *Cencijeve obitelji*. No ta je pomoć bila privremena. Artaud je ovisan o drogi, kojom ga Jacques Prevel tih zadnjih godina života redovito opskrbljuje.

Valja nam se nešto opširnije zadržati na nastupu u Le Vieux-Colombier 13. siječnja 1947., što znači nešto više od godinu dana prije smrti. Dvorana puna. Stotinjak osoba više na nogama je. Svi su došli osvjedočiti se, vidjeti više nego čuti Artauda. Bolje rečeno čudni Artaudov agregat.

Ni do danas nije odgovoreno na pitanje je li to bio trijumf ili poraz. **André Gide** tada bilježi: Nikada mi još nije izgledao toliko veličanstven. Od njegova fizičkog bića ništa nije preostalo osim izražajnosti. (...) I sigurno, tu je zadivljujući umjetnik kakav je mogao postati; ali on je publici ponudio samu svoju osobu. Artaud nas je lišio razloga za smijeh za dugo vrijeme. Prisilio nas je na svoju tragičnu igru revolta protiv svega što smo mi prihvaćali, a što je postajalo za nj sve čišće i nedopuštenije. (Obliques)

A ipak... Glavni osnivač te priredbe - koju nerijetko (a i s pravom) zovu seansom - **Maurice Blanchot** konstatirao je da publika još nije dorasla onoj pažnji koju zaslužuje Antonin Artaud.

Među onima za koje je ta seansa bila ne samo promašaj nego žalosno profitiranje od pokazivanja Artauda kao kakva rijetkog biološkog primjerka bili su mnogi, pa i J.-L. Barrault te A. Breton. Barrault će reći za tu seansu: Bilo je to strašno, nepotrebno, sramotno. Pokazivali su zanimljivu zvijer, ali ne radi nje nego da se njome posluže. Žalosno i odvratno! (Obliques, 79) Barrault nije bio nazočan nego se pozivao na Gidea koji mu je navodno izjavio da mu se gadilo (ecoeuré) to što su s Artaudom učinili. Ostaje, dakako, pitanje koji je Gide autentičan, ali onima koji su poznavali starog cinika, imoralista, vrhunskog stilista, bit će jasno da je mogao Barraultu priopćiti jedno raspoloženje, a široj publici prodati nešto posve drugo. Uostalom, Gide je pisao Henriju Thomasu sljedeće: Čuvam neizbrisivu uspomenu, strašnu, bolnu, na trenutke gotovo uzvišenu, koja revoltira tim što je kao nepodnosiva. (...) netko tko je opsjednut, luđak - u to sumnje nema - ali netko tko je značajan glumac, komedijaš, pa čak lakrdijaš, koji se unatoč svemu brine oko učinkovitosti, netko tko je svjestan svojeg orfejskog delirija, netko u glumi. (Obliques, 86-7)

Za Barraulta taj svojevrstan odmak nije značio prekid s Artaudom, iako će o svojem starom prijatelju - o onom tko je prvi pisao o Barraultu kao velikom budućem čovjeku kazališta - kasnije napisati najzanosnije retke koji su uopće o Artaudu napisani. Ima nečeg u odnosima Barrault-Artaud duboko ljudskog i duboko umjetničkog, što se pokazuje i iz vremena nesporazuma.

Nakon te žalosne ili trijumfalne seanse (ili što bi najtočnije bilo reći jednog i drugog), Breton ga poziva na sudjelovanje u općoj izložbi nadrealista. Artaudu, kojem Breton nikad nije silazio s uma, s kojim se nekoliko puta izmirivao, čini se da je taj poziv bio prigoda za vraćanje loptice, makar bila daleko ispod stola. Bretonu koji mu je predbacivao da se našao pred publikom nepoznatih sadista, kojekakvih protuha, Artaud odvraća, s kojim pravom to čini Breton koji ima kuću i pacijente, koji plaća porez i drži novac - svejedno u kapitalističkoj ili komunističkoj banci. Stari računi? Na spomenutu izložbu nadrealista došli bi svi snobovi koji ne bi riski-

rali ni jedan atom svoga bića da promijene bilo što u sadašnjoj srži stvarnosti. (Obliques, 88) Druga, kasna faza nadrealizma, ili?!

Usred konferencije Artaudu su pali papiri, gotovo je legao na pod tražeći ih; ta je mučna situacija trajala predugo a da se ne bi shvatila kao namjerna provokacija, gdje je Artaud htio nastaviti govor svojom šutnjom... Uostalo, on uopće nije ni slijedio priređeni tekst koji je obuhvaćao kojih stotinu stranica. Počeo je ponovno recitirati, izgubio se u bilješkama, emocije su preplavile i riječi i kretnje, napušta pozornicu uputivši publici pri odlasku još neke riječi, stihove... Kao nekada na Sorbonnei! Na pozornicu su došli **A. Adamov** i A. Gide... Spašavati što se spasiti dalo!

Iako je Artaud kasnije govorio - što se pokazalo i točnim - kako je bio pripremio dugo predavanje, teško je vjerovati da to nije bio njegov obračun s publikom. Artaud je znao da je to zadnji i konačni obračun. Što se tiče improviziranih riječi, ono što sam imao reći bilo je u mojim šutnjama, ne u mojim riječima. (Obliques, 85)

Kasnije, mnogo kasnije, gotovo pola stoljeća kasnije, taj je tekst i objavljen, iako još nitko ne zna što zapravo znači Momo u Artaudovu rječniku. Zna se u marseilleskom slangu momo označuje idiota, slaboumnika, umnog bolesnika, ali čini mi se da bi ovo posljednje značenje najbolje pristajalo izrazu Artaud-Momo. Kao što **Lautreamontov** Maldoror označuje vrhunsko zlo, tako označuje i vrhunsku mudrost. Momo nas više podsjeća na mumiju, pa bi Artaud-Momo (ili Artaud-le-Momo) označavao Artauda-mumiju, koja je pred publikom, pred životom, posve bijelo lice, bez emocija. Artaud koji priopćava svoje teško proputovanje do izlaska iz emocija, u bešćutno... I upravo kad je u Le Vieux Colombier prestao biti Momo prestao je biti uopće, povukao se, prepustio je govor šutnji. Kad je taj tekst objavljen pod naslovom *Histoire vécue d'Artaud-Momo* vidjelo se da je ta seansa bila sva u fragmentima, sva artaudovska, ponegdje (kao ono o bolesti, elektrošokovima i bolovima u jajima) upravo je matičarski realističan, da opet onda prijeđe u nijekanje-potvrđivanje, bivanje-biće, metafizičko-fizičko.

Uz to što će ponekad reći da je to bio vrhunski uspjeh, Artaud će u pismu Bretonu napomenuti da mu je nakon toga neuspješna susreta s publikom preostalo još samo da se susretne s njima mitraljezom, bombama i barikadama. I opet je to bila samo stilska figura blagog čovjeka kao što je bio Artaud koji nikada nije gubio smisao za najcrnju vrstu humora. Ali tu je i otvorenije pitanje: tko je uopće bio u stanju razumjeti njegove boli? Ne mislim samo rastakanje duha nego i tijela. Ne zna se od kada je nosio neizlječivi rak rectuma. Zadnjih je mjeseci bio uglavnom zbog bolova prikovan za krevet. U takvom je stanju nastao najkontroverzniji njegov kratki spis "Za obračunavanje s Božjim sudom". Neki njegovi prijatelji taj su spis dočekali kao naručen. Za njih je to bio konačni, pravi Artaud. Nisu imali vremena zapitati se nije li to ipak gorčina čovjeka koji je upoznao tolike boli, o kojem se to Artaudovu bogu radi... Artaud je htio da se taj spis objavi na radio-valovima. Kad mu je **Roger Blin** rekao da je našao najbolju radio-postaju u Parizu koja će taj Artaudov rad emitirati, Artaud je to odbio rekavši da on traži za taj rad najgoru radio-postaju. Direktor radio-postaje **Wladimir Proche** u zadnji čas odbija to objaviti, a **Fernand Pouey** želi dati preko radija taj spis pod svaku cijenu. Izabran je odbor koji je odlučio da se taj spis emitira, ali svejedno ostalo je pri Procheovoj odluci. Ne zna se je li stvarno to zadnji njegov spis.

Uza sve boli Artaud nalazi snage za neke dodatke i ispravke djela *Artaud le Momo i Van Gogh samoubojica društva*.



Antonin Artaud u predstavi Les Cenci

Artaud uzima jače droge, od čega sve češće gubi svijest.

Osamnaest mjeseci nakon izlaska iz Rodeza, 8. ožujka 1948. u mračnoj sobi izolirana paviljona ludnice u Ivryju, u zoru su ga našli mrtva.

Na dan njegove smrti iz njegovih prnja nestaju mnogi rukopisi i crteži, a i putovnica od koje se nije rastajao. Njegov čudan krug prijatelja tako postaje još čudniji. Jesu li to oni razgrabili (kako smatra Artaudova sestra Marie-Ange), da bi poslije trgovali time, pa tako i preko Mrtvog Artauda stjecali slavu, ili... Kasnije su mnogi spisi pronađeni, objavljeni, ali zrnce sumnje uvijek ostaje što je iz tih spisa izbačeno, što premetnuto, a što zauvijek izgubljeno.

Pokopan je 8. ožujka na groblju u Ivryju, gotovo u tajnosti kako ne bi tko organizirao crkveni sprovod. Ostaje još naglašenije pitanje zašto?

Antonin Artaud

Afektivni atletizam

Preveo:
Vinko Grubišić

Glumac je atlet srca.

Treba glumcu omogućiti da imadne neku vrstu sjetilnih mišića koji bi odgovarali fizičkim smještajima osjećaja.
Glumac je tu kao pravi fizički atlet, ali s onim iznenađujućim ispravkom gdje atletskom organizmu odgovara sličan afektivni organizam, koji je paralelan s drugim organizmom, koji je kao neki dvojnik toga drugog organizma, unatoč tomu što ne djeluje na istom planu.
Glumac je atlet srca.
Za nj je također važna podjela čovjeka u tri sfere, a sjetilna mu sfera pripada potpuno. To mu područje pripada organski.
Mišićna su kretanja pri natezanju kao slika nekoga drugog napora u dvojniku, a u kretnjama dramske predstave smještena su na istim središtima.
Tamo gdje su za atleta uporišta za trčanje, upravo se tu glumac napinje da živo ispusti kakvu grčevitu kletvu, ali njen se tok odbija prema unutrašnjosti. Sva iznenađenja bitke, sva vježbanja u hrvanju, sva trčanja na sto metara, sva vježbanja skoka u vis, nalaze u kretnjama strasti analogne organske temelje i to su fizičke točke održavanja uravnoteženosti.
A ipak tu dolazi novi ispravak: ovdje je kretanje obrnuto i što se tiče disanja, na primjer, tamo gdje u glumca disanje podržava tijelo u fizičkog atleta upravo se disanje oslanja na tijelo.
Ovo je pitanje disanja u biti od prvotne važnosti; to pitanje stoji u obrnutu odnosu prema važnosti vanjske glume. Što je gluma jednostavnija i suzdržljivija tim je disanje šire, gušće, sadržajnije, opterećenije refleksima.
Naprasitoj i opsežnijoj glumi, kao i onoj koja se okreće vanjštini, odgovara disanje u kratkim i izmrvljenim valovima.
Sigurno je da svakom osjećaju, svakoj kretnji duha, svakom rastezljivu skoku ljudske sjetilnosti odgovara određeno disanje koje uopravo tom osjećaju pripada.
No vremenski razmaci disanja nose ona imena kojima nas Kabala uči i upravo ti razmaci daju ljudskom srcu svoj oblik; a ljudski spol daje oblik kretnjama strasti.
Glumac je tek grubi nadriliječnik, seoski ljekarnik kojega vodi neki slabo određeni nagon. Pa ipak, mislili mi o njemu štogod htjeli, nikako se ne radi o tomu da ga učimo ludorijama.
Radi se o tomu da prestanemo s tom vrstom zbrke i neznanja u kojima se kreće svako suvremeno kazalište, kao usred kakva mraka gdje ne prestaje posrtati.
Nadaren glumac pronalazi u svojem nagonu ono od čega će zadobiti i izazivati određene sile; ali te sile imaju svoj materijalni prijelaz iz organa i u organima, a glumac bi se sasvim iznenadio kad bi mu se pokazalo da te sile postoje, jer on nije nikada ni pomišljao da bi one jednoga dana mogle postojati.
Da bi se ljudsko biće moglo poslužiti svojim osjećajima - kao što se hrvač služi svojim mišićima - treba na nj gledati kao na Dvojnika, kao na Kha među balzamiranima u Egiptu, kao na stalnu utvaru gdje se izručuje snaga sjetilnosti.
Upravo na tog Dvojnika kazalište utječe, ono modelira taj sablasni lik i - poput svijų utvara - ovaj Dvojnik posjeduje dugo sjećanje. Dugotrajno je pamćenje srca i sigurno je da glumac misli svojim srcem, tu srce dominira.
To znači da u kazalištu više nego ili igdje drugdje glumac mora postati svjestan upravo sjetilnog svijeta, ali dodjeljujući tom svijetu vrline koje nisu vrline nego slike, koje sadrže materijalni smisao.
Bila ta pretpostavka točna ili ne, važno je da je ona provjerljiva. Duša se psihološki može svesti na splet titraja.
Tu se utvara duše može sagledati kao netko tko bi bio otrovan krikovima koje ta utvara umnožava, inače čemu bi odgovarala hinduska „mantramas", oni srokovi, ona misteriozna naglašavanja gdje materijalni podovi duše progonjeni sve do u svoja skrovišta dolaze iskazivati svoje tajne usred bijela dana.
Spojiti strasti pomoću njihovih sila, umjesto da ih promatramo kao čiste apstrakcije, to glumcu

daje vještinu koja ga izjednačuje s istinskim ozdravljivačem.
Znati da za dušu postoji tjelesni izlaz dopušta nam da ponovno spojimo ovu dušu u obrnutu smislu i da pri tomu ponovno pronađemo biće nekim vrstama matematičkih analogija.
Spoznati tajnu vremena strasti prema načinu glazbenog tempa koji u glazbi određuje harmonični udar, eto to je kazališni vid o kojemu sigurno naše moderno psihološko kazalište već dugo nije sanjalo. No taj se tempo pronalazi analogijom; pronalazi se u šest načina da se namjerno podijeli i sačuva disanje kao neka točna pojava. Svako disanje - pa ne znam kakvo ono bilo - ima tri vremena, isto kao što se u temelju svakog stvaranja nalaze tri načela koja u samu disanju mogu zadobiti izgled kakav im odgovara.
Kabala razdjeljuje ljudsko disanje u šest glavnih potaja od kojih se prva zove Velika Potaja i ona je potaja stvaranja.

dvospolna	muška	ženska
uravnotežena	rastezljiva	privlačna
bespolna	pozitivna	negativna

Htjedoh, dakle, upotrijebiti poznavanje disanja ne samo u glumčevu radu nego i u pripravama glumačkog zvanja. Naime, ako poznavanje disanja osvjetljava boju duše, ono tim prije može izazvati dušu da olakša razvoj disanja.
Sigurno je da će mehanička proizvodnja disanja u djelotvornu organizmu - ukoliko disanje slijedi napornost - proizvesti u tom organizmu i odgovarajuće kvalitete napora. Naprezanje će imati boju i ritam umjetno proizvedenog disanja. Naprezanje naklonošću u slijedu različite vrsnoće naprezanja - koje treba proizvesti odašiljanjem pripravna disanja - učinit će disanje laganim i spontanim. Ističem riječ „spontanim" jer disanje ponovno zapaljuje život, razdražuje ga u njegovoj supstanciji.
Hotimično disanje izazivlje spontanu ponovnu pojavu života. Poput glasa u beskrajnim bojama na kojim obalama ratnici spavaju. Jutarnje zvono, ili pak ratnička truba, nastoje ih redovito strovaliti u boj. Ali samo da kakvo dijete krikne eto vuka! sami bi se ratnici probudili. Bude se usred noći. Lažna uzbuna: vojnici se vraćaju? Ne! oni se probijaju kroz neprijateljske redove, upali su u pravi osinjak. Dijete je samo kriknulo u snu. Njegova osjetljiva i lepršava besvijest ugurana je u gomilu neprijatelja. Tako neizravnim sredstvima laž izazvana kazalištem penje se nad strašniju stvarnost nego li je koja druga stvarnost, nad onu koju život nije osumnjičio.
Tako nabrušenom oštrinom disanja glumac produbljuje svoju osobu. Naime, disanje koje hrani život dopušta da se stubama uspnu životne faze. I osjećaj koji glumac nema, glumac ga može zadobiti pomoću disanja, pod uvjetom da pametno spaja učinke disanja te da se ne vara u spolu, jer disanje je ili muško ili žensko, a rjeđe dvospolno. Ali zaustavljena stanja

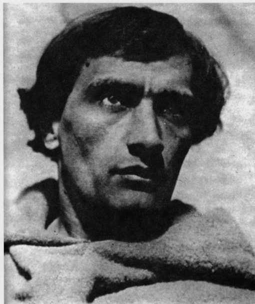


možemo točno opisati. Disanje prati osjećaj, a u osjećaj možemo prodrijeti pod uvjetom da znamo razlikovati u disanjima ono što tom osjećaju pripada. Postoji - kako već rekosmo - šest glavnih kombinacija disanja:

bespolno	muško	žensko
bespolno	žensko	muško
muško	bespolno	žensko
žensko	bespolno	muško
muško	žensko	bespolno
žensko	muško	bespolno

I sedmo stanje koje je iznad disanja i koje stanjem Sattwe, na vrata više Gune, pridružuje objavljeno s neobjavljenim.
Kako glumac u biti nije metafizičar, mogao bi netko pomisliti da se njemu ne treba brinuti za ovo sedmo stanje, ali mi bismo na to po našem mišljenju odgovorili - čak ako kazalište i jest najpotpuniji simbol sveopćeg objavljivanja - da glumac u sebi nosi načelo tog stanja i toga krvavog puta kojim prodire u sva druga stanja, i to svaki put kad se njegovi organi u svojoj silini razbude od sna.
Sigurno je tu najbliži nagon da nadomjesti neki pojam koji ne bismo mogli definirati; ni nagon se ne treba spuštati s odveć velike visine da bi se utopio u osrednjim strastima kakvima je prenatrpano suvremeno kazalište. Isto tako u osrednjim strastima sustav disanja nema nikakva mjesta. Neće nam biti potrebna priprava za kulturu disanja - koja je u biti toliko dugo prakticirana - da izjavimo neku toliko ponavljanu brakolomnu ljubav.
Sedam ili pak dvanaest puta ponovljeno odašiljanje disanja čini nas sklonima suptilnoj vrsnoći krikova i beznadnim zahtjevima duše.
To disanje određujemo prostorno i razmjerno ga raspoređujemo u stanja kombiniranih stezanja i rastezanja. Ovdje se služimo svojim tijelom kao rešetom kroz koje prolazi volja i slabljenje volje. Vremenski razmak od mišljenja do htijenja projiciramo snagom zasnovanoj na muškom vremenu - koje je praćeno produženim ženskim vremenom - ali bez odveć naglašenih prijelaza jednog vremena u drugo.
Vremenski razmak od mišljenja do nehtijenja, ili čak od nemišljenja do nehtijenja jest umorno žensko disanje podrumskog isparavanja, vlažnog vonja neke šume; s tim istim produženim vremenom ispuštamo trome izdisaje, ali cijelo mišićje ne prestaje djelovati podrhtavajući na svim mišićavim dijelovima tijela.
Važno je da postanemo svjesni svih smještaja sjetilnih misli. Napor je jedno sredstvo kako prepoznati naprezanje; na istim onim mjestima na koja se odnosi fizičko naprezanje odnosi se i zahtjev sjetilne misli. Ista ta mjesta služe kao odskočna daska zahtjevu nekog osjećaja.
Treba spomenuti da sve ono što je žensko obuhvaća napuštenost, tjeskobu, zov, invokaciju, sve ono što prema nečemu teži, što je u gesti zaklinjanja, također sve ono što se oslanja na mjesta napora, ali poput ronioca ono se dotiče morskog dna kako bi se opet uspelo na površinu; postoji nešto kao mlaz praznine na onim mjestima gdje je bila napetost.
Ali u tim slučajevima muško se vraća, posjećuje mjesta ženskog kao kakva sjena, dok u slučajevima kad je sjetilno stanje muško tada cijelo tijelo spaja neku vrstu obrnute geometrije, sliku izokrenuta stanja.

Postati svjestan stalne fizičke misli, mišićja koje je dotaknuto sjetilnošću, to vrijedi isto kao i proces disanja kako bi se razdražila sjetilnost u njenoj moćnosti, kako bi se sjetilnosti dala priglušena ali neka duboka širina, da joj se doda i neobična žestina.
Tako se čini da bilo koji glumac - pa i onaj manje nadaren - može ovom fizičkom spoznajom povećati unutrašnju gustoću i opseg svoje senzibilnosti, dok izgrađeni prijenos senzibiliteta slijedi to svoje organsko zaposjednuće.
U tu svrhu nije na odmet upoznati neke točke prostorne raspoređenosti. Čovjek koji podiže utege podiže ih bubrezima i upravo naporom bubrega podržava umnoženu snagu svojih ruku; prilično je zanimljivo ustvrditi da svaki ženski osjećaj, osjećaj koji produbljuje, kao i jecaji, grčevito drhtanje, zanos, sve to ostvaruje svoju prazninu u visini bubrega, na onom mjestu gdje kineska akupunktura smatra da se nalazi bubrežno začepljenje. Naime, kineska se medicina bavi samo praznim i punim. Konveksnim - konkavnim. Napetim - opuštenim. Muškim - ženskim. Yin i Yang.
Drugo žarišno mjesto: mjesto srdžbe, napada, ujeda, to je središte sunčanog spleta. To je mjesto na koje se glava naginje kako bi, s moralnog stajališta, izbacila svoj otrov.
Točka junaštva i uzvišenosti ista je kao i točka krivnje. To je ono mjesto u koje se udaramo kad se udaramo u prsa. Područje gdje srdžba uskipi, ali se taj bijes ne miče naprijed. Ali tamo gdje srdžba napreduje krivnja se povlači; to je tajna odnosa punine i praznine.
Neka oštra srdžba što se raščetveruje počinje kroz napeto bespolno i smješta se u žarištu brzom i ženskom prazninom, a onda zatvorena na dvije lopatice okreće se kao bumerang i baca se na muške varnice; te se varnice troše bez napredovanja. Da bi te varnice izgubile svoje ujedno značenje one čuvaju odnose muškog disanja: one izdišu s ogorčenjem.
Htio sam dati neke primjere samo oko nekih plodonosnih načela koja sačinjavaju gradivo ove pisane tehnike. Neki će drugi - ako budu imali vremena - upotpuniti ovu anatomiju sustava. U kineskoj akupunkturi postoji 380 točaka, od kojih je 73 bitne točke koje se upotrebljavaju u suvremenoj terapiji. U našoj ljudskoj afektivnosti postoji mnogo manje uporišta na kojima možemo utemeljiti atletizam duše.
Tajna se sastoji u tomu da razdražimo ova uporišta kao mišiće kad ih ogrebemo. Ostalo se dovršava krikovima.



Artaud u filmu
La Passion d'Arc
Carla Dreyera

Da bismo obnovili lanac vremena gdje je gledatelj u predstavi tražio svoju vlastitu stvarnost, treba već jednom tom gledatelju dopustiti da se poistovjeti s predstavom, s jednim disanjem iza drugoga, s jednim vremenskim razmakom iza drugoga.
Taj gledatelj nije dostatan da ga magija predstave obujmi; ona ga neće obujmiti ako ne znamo gdje ga treba zahvatiti. To je dovoljno od smione magije, od poezije koja iza sebe nema neko znanstveno pokriće. Od sada se u kazalištu poezija i znanost moraju poistovjećivati. Svaki osjećaj ima organske temelje. Upravo njegujući osjećaje glumac svoje tijelo ponovno ispunjava galvanskim nabojem. Unaprijed poznavati tjelesna mjesta koja valja dodirnuti, to znači baciti gledatelja u magične zanose. I već se odavno kazališna poezija odviknula upravo od te dragocjene vrste znanosti. Upoznati lokalizacije tijela to znači obnoviti magični lanac.

A ja mogu hijeroglifima disanja ponovno pronaći ideju posvećenog kazališta.

N.B. Baš nitko više u Europi ne zna kriknuti, a posebno pak to ne znaju glumci kad su u zanosu. Za one koji u kazalištu ne znaju ništa drugo nego govoriti, oni koji su zaboravili da u kazalištu postoji tijelo, oni su isto tako zaboravili na upotrebu svojeg grla. Svedeni na anormalne grlene otvore ta grla se više ne mogu smatrati niti organima nego tek nekom monstruoznom apstraktnošću koja govori. Glumci u Francuskoj ne znaju više što bi govorili.

Napomena: Tekst „Afektivni atletizam" dio je Artaudove knjige Kazalište i njegov dvojnik koja će u prijevodu Dražena Grubiše izaći po prvi put u svom integralnom izdanju na hrvatskom jeziku u sklopu biblioteke Mansioni.

Antonin Artaud:

Kazalište i znanost



Preveo: Ivica Buljan

Istinsko kazalište uvijek mi se činilo poput uvježbavanja nekog opasnog i strašnog čina, kojim se poništava sama misao o kazalištu i predstavi kao i misao o cjelokupnoj znanosti, cjelokupnoj religiji i cjelokupnoj umjetnosti.
Čin o kojem govorim smjera istinskoj organskoj i fizičkoj transformaciji ljudskoga tijela.
Zašto?
Zato jer kazalište nije scenska parada gdje se virtualno i simbolično razvija neki mit već posuda za taljenje vatre i živog mesa gdje se anatomski, raščlambom kostiju, udova i samoglasnika, iznova stvaraju tijela,
i gdje se mitski čin stvaranja tijela predstavlja fizički i prirodnim putem.
Razumijete li me ispravno, ovdje ćete vidjeti čin istinske geneze koji će se svima učiniti glup i smiješan za prikazivanje na planu stvarnoga života.
Jer nitko u ovom trenutku ne može vjerovati da se tijelo može promijeniti osim vremenom i u smrti.
Iznova ponavljam da je smrt izmišljeno stanje
koje postoji samo za sve obične varalice, gurue ništavila koji od nje profitiraju i njome se hrane već nekoliko stoljeća
i žive u njoj stanjem nazvanim Bardo.
Izvan toga ljudsko tijelo je besmrtno.
Ovo je stara priča koju treba iznova drsko postavljati na svjetlo dana.
Ljudsko tijelo umire samo zato jer smo zaboravili kako ga transformirati i promijeniti.
Izvan ovoga ono ne umire, ne pretvara se u prah, ne prolazi preko groba.
Religija, društvo i znanost izvukli su tu nisku šalu o ništavilu iz ljudske svijesti da u danom trenutku napuštamo svoje tijelo,
uvjeravajući nas da je ljudsko tijelo prolazno i predodređeno da nestane na isteku kratkog vremena.
Ne, ljudsko je tijelo neprolazno i besmrtno i mijenja se,
mijenja se fizički i materijalno,
anatomski i manifestno,
mijenja se vidljivo i odmah, ako se materijalno potrudimo da ga promijenimo.
Postojala je nekoć operacija manje magičnog no znanstvenog reda
koju je kazalište samo okrznulo,
a kojom bi ljudsko tijelo
kad bi bilo prepoznato kao zlo
bilo otišlo,
preneseno,
fizički i materijalno,
objektivno, kao molekularno
od jednog do drugog tijela,
od jednog prošlog i izgubljenog stanja tijela
prema pojačanom i uspravnom stanju tijela.
A za to je samo trebalo obratiti se svim dramskim, potisnutim i zagubljenim snagama ljudskoga tijela.
Ovdje je dakle riječ o revoluciji,
a svi zazivlju neophodnost revolucije,
no ne znam jesu li ljudi pomislili da ta
revolucija neće biti istinska dok fizički i materijalno ne bude potpuna,
dok se ne okrene čovjeku,
samom ljudskom tijelu
i ne odluči mu najzad zapovjediti da se promijeni.

Tijelo je dakle postalo nepristojno i zlo jer živimo u nepristojnom i zlom svijetu koji ne želi promijenjeno ljudsko tijelo,
koji je znao upravljati-
sa svih strana,
i u svakom potrebnom smjeru-
svojom tajanstvenom i mračnom ropskom posadom prijećeći ga da se promijeni.

Takav svijet nije zao samo izvanjski, već podzemno i tajanstveno uzgaja i podržava zlo koje ga je stvorilo, a nas sve porodilo iz zlog duha i usred zlog duha.

Nisu samo običaji pokvareni, nego je i atmosfera u kojoj živimo materijalno i fizički iskvarena suvremenim stihovima, besramnim pojavama, otrovnim duhovima, zaraženim organizmima koje možete vidjeti golim okom ako vam je, kao i moje, dugo, oštro i sistematski patilo zbog toga.
Nije ovdje riječ o halucinaciji ili deliriju, ne, riječ je o krivotvorenom a ovjerenom guranju laktovima od odvratnog svijeta duhova u kojem je svaki neuništivi glumac, svaki neostvareni pjesnik

jednoga daha uvijek osjećao kako sramotni dijelovi ponižavaju njihove najčišće zanose.
I neće biti moguća politička ili moralna revolucija tako dugo dok čovjek nastavi biti magnetski vezan-

čak i svojim najelementarnijim i najjednostavnijim
organskim i živčanim reakcijama-

prljavim utjecajem
svih sumnjivih središta Posvećenika,
koji se, na toplom, u grijačima svog psi-hizma
jednako smiju revolucijama i ratovima,
sigurni da anatomski red na kojem je utemeljeno postojanje i vijek sadašnjega društva
više ne može znati kako da se promijeni.

Ima dakle u ljudskome dahu skokova i prijeloma zvuka, i od jednog do drugog krika, naglih prijelaza
preko kojih otvori i poleti čitavoga tijela stvari iznenada mogu biti evocirani, i koji mogu podupirati ili rastopiti neki organ poput stabla kojeg snažno podupiremo protiv planinske mase njegove šume.

A
tijelo ima dah i krik preko kojih se može prikazivati po rastavljenim nizinama organizma i vidljivo se prenijeti do onih visokih zračnih prostora gdje ga čeka nadmoćno tijelo.
U toj operaciji, u dubinama organskoga krika i ispuštenoga daha
prolaze sva moguća stanja krvi i sokova,
svaki sukob trnja i prskotina kostiju vidljivoga tijela
s lažnim čudovištima psih-izma,
spiritualnosti,
i osjećajnosti.

Bilo je neprijepornih razdoblja u povijesti vremena kad je postojala ova fiziološka operacija i kad ljudska zlovolja nikad nije imala vremena oblikovati svoje snage i proizvoditi kao danas čudovišta proizašla iz kopulacije.

Ako je na stanovitim točkama i za stanovite rase, ljudska seksualnost došla do crne točke,
i ako je ta seksualnost oslobođena zaraznih utjecaja,
strašnih tjelesnih otrova,
koji trenutno paraliziraju
svaki napor volje i osjećajnosti,
i čine nemogućom svaku kušnju metamorfoze
i definitivne
i
integralne revolucije.

To je stoga što je već stoljećima zaustavljena stanovita operacija fiziološke transmutacije,
i istinske organičke metamorfoze ljudskoga tijela,
koja svojom grozotom,
svojom materijalnom surovošću
i svojim prostranstvom
baca u sjenu mlake psihističke noći
sve psihološke, logičke i dijalektičke drame ljudskoga srca.

Mislim da tijelo ispušta uzdahe
i da uzdah ispušta tijela čija se drhtava napetost i
strašna atmosferska kompresija čine uzalud, dok
ona potiču sva strastvena i psihička stanja koja
svijest može prizvati.

Postoji stupanj napetosti, gnječenja, mutne gustoće, zgusnutog tlačenja tijela,
koji daleko za sobom ostavlja svu filozofiju, svu dijalektiku, svu glazbu, svu fiziku,
svu poeziju,
svu magiju.

Neću vam večeras prikazivati ono što traži više sati naprednih vježbi da bi se počelo pojavljivati,
za to uostalom trebam prostora i zraka,
i ponajviše trebam opremu koju nemam.

Ali zasigurno ćete čuti u izgovorenim tekstovima
od onih koji će ih izgovoriti,
krikove i polete jedne iskrenosti koji su na putu prema toj potpunoj tjelesnoj revoluciji bez koje ništa ne može biti promijenjeno.

Jacques Derrida



Elipsa

Prevela:
Tatjana Tadić

Gabrielu Bounoureu

Ovdje ili tamo razabrali smo pismo: nesimetrična podjela s jedne je strane ocrtavala zatvorenost knjige, a s druge otvorenost teksta. S jedne strane je teološka enciklopedija, a po njezinu modelu knjiga čovjeka. S druge je strane tkanje tragova koji označuju nestanak nadmašena Boga ili izbrisana čovjeka. Pitanje pisma bilo je moguće otvoriti tek zaklopljenom knjigom. Veselo lutanje *grapheina* time je postalo bespovratno. Otvorenost prema tekstu bila je avantura, trošenje bez ostatka.
Pa ipak, jesmo li znali da je zatvorenost knjige tek jedno među mnogim ograničenjima? I da jedino u knjizi, vraćajući joj se neprestano, crpeći u njoj sve naše izvore, možemo beskrajno unaprijed imenovati pismo s onu stranu-knjige?
Možemo, dakle, misliti *Povratak knjizi*.1 Pod ovim nam je naslovom Edmond Jabès najprije kazao što „napustiti knjigu" jest. Ako zatvorenost nije kraj, onda imamo pravo protestirati ili dekonstruirati,
„Bog nasljeđuje Boga, a Knjiga Knjigu."
No u kretanju ovog nasljeđivanja, pismo bdije, između Boga i Boga, između Knjige i Knjige. Pa ako nastaje iz bdjenja i s onu stranu zatvorenosti, povratak knjizi u tome nas ne zatvara. On je trenutak lutanja, on ponavlja *epohu* knjige, cjelinu njezine suspenzije između dvaju pisama, njezino povlačenje i to što se u njoj čuva. Vraća se prema *„Knjizi koja je među tkan-je rizika..."*
„...Moj život, zahvaljujući knjizi, bio bi dakle jedno bdjenje pisma u intervalu ograničenja..."

Ponavljanje ne objavljuje ponovo knjigu, ono joj opisuje porijeklo iz pisma koje knjizi ne pripada još ili više ne pripada, koje se hini, ponavljajući je, da se kroz nju razumijeva. Daleko od toga da bude podvrgnuto ili obuhvaćeno time, ovo ponavljanje je prvo pismo. Pismo porijekla, pismo opozvanog porijekla, pismo koje slijedi znakove svojeg nestajanja, pismo izgubljena porijekla:
„Pisati znači osjećati strast prema porijeklu."

No, da ono što na njega tako utječe, sada to znamo, nije porijeklo već to što ga nadomješta: uostalom to nije suprotno od porijekla. Nije odsutnost umjesto prisutnosti, već je trag koji zamjenjuje prisutnost koja nikada nije bila prisutna, porijeklo iz kojega ništa nije počelo. Dakle, knjiga je oživjela ovom obmanom: dala bi povjerovati da strast - jer je izvorno strast, strast prema nečemu - na kraju može biti utažena vlastitim povratkom. Obmana početka, kraja, crte, petlje, sveska, sredine.
Poput prve Knjige pitanja, zamišljeni rabini odgovaraju u Pjesmi o Petlji *„Crta je obmana" Reb Séab...*
„Jedna od mojih velikih tjeskoba, govorio je Reb Aghim, hvatala me kada sam gledao kako se

1 To je naslov trećeg toma Livre des questions (1965). Drugi svezak Livre de Yukel objavljen je 1964. Usp. supra Edmond Jabès et la question du livre.

moj život zaokružuje u petlju, a ja to nisam mogao zaustaviti."

Otkad se krug okreće, svezak uvija prema sebi, knjiga ponavlja, njezin vlastiti identitet dobiva nezamjetnu razliku koja nam omogućuje djelotvoran izlazak, strog, to jest diskretan, iz zatvorenosti. Umnažajući zatvorenost knjige zatvorenost prepolovljujemo. Izmičemo joj krišom, između dva pasusa istom knjigom, istim redom, prema istoj sponi. „Bdjenje pisma u intervalu ograničenja." Ovaj izlaz izvan identičnog u isto ostaje sasvim lak, sam po sebi nema težinu, on misli i važe knjigu *kao takvu*. Povratak knjizi je, dakle, napuštanje knjige, on se uvukao između Boga i Boga, Knjige i Knjige, u neutralni prostor sukcesije, u suspens intervala. Povratak ne preuzima na sebe posjedovanje. Ne prisvaja porijeklo. Ovo više nije u sebi samom. Pismo, strast prema porijeklu, to jednako tako treba razumjeti putem subjektivnog genitiva. Upravo je samo porijeklo strastveno, pasivno i prošlo, jer je bilo napisano. Što će reći upisano. Upis porijekla nesumnjivo je njegovo biti-napisano, ali jednako je tako njegovo biti-upisano u sustav kojeg je porijeklo samo jedno mjesto i jedna funkcija.

Ovako shvaćen povratak knjizi u svoloj je biti eliptičan. Nešto nevidljivo nedostaje gramatici ovog ponavljanja. Budući da je ovaj manjak nevidljiv i neodrediv, budući da umnaža i savršeno posvećuje knjigu, on prolazi kroz sve točke njezina tijeka, ništa se nije pomaklo. Pa ipak je ovim nedostatkom promijenjen svaki smisao. Ponovljena ista crta nije u potpunosti ista, petlja nema sasvim isto središte, *porijeklo je djelovalo*. Nešto nedostaje da bi krug bio savršen. No, u Ελλειψιζ jednostavnim udvostručenjem puta, umoljavanjem zatvorenosti, lomom crte, knjiga je dopustila da ju se misli kao takvu.

„A Yukel reče:
Krug opet poče. Slomite krivinu. Put dvostruči put.
Knjiga žrtvuje knjigu."

Povratak knjizi objavljuje oblik vječitog vraćanja. Povratak istog se mijenja - a to čini apsolutno - jedino vraćanjem sebi samome. Čisto ponavljanje, ne mijenja li ni jednu stvar, ni jedan znak, nosi neograničenu moć perverzije i subverzije.

To ponavljanje jest pismo, jer to što nestaje u njemu jest identitet u sebi porijekla samoga, samoprisutnosti riječi nazvane živom. To je središte. Obmana iz koje je zaživjela prva knjiga, mitska knjiga, bdjenje svakog ponavljanja, sastoji se u tome da je središte bilo zaštićeno od igre: nezamjenjivo, podvrgnuto metafori i metonimiji, vrsti *nepromjenjiva osobnog imena* koje se moglo invocirati, ali ne i ponavljati. Središte prve knjige nije moglo biti ponavljano u svojem vlastitom predstavljanju. Čim se jednom preda takvom predstavljanju - što će reći čim je napisano - kad možemo čitati knjigu u knjizi, porijeklo u porijeklu, središte u središtu, tada je to ponor, bezdan beskrajnog udvostručavanja. Drugi je u istome, *„Ono drugdje unutra...*

Središte je izvor...

...

„Gdje je središte?, vikao je Reb Madies. Voda koja se povukla i sokolu daje da progoni dalje svoj plijen."
Središte je, možda, pomicanje pitanja.
Točka središta gdje je krug nemoguć.
Kad bi moja smrt došla od mene samog, govorio je Reb Bekri.
Bio bih, istodobno, uslužnost kruga i stanka."

Čim se pojavi neki znak, počinje se ponavljati. Kad toga ne bi bilo on ne bi bio znak, ne bi bio ono što jest, a to znači da ne bi bio ova ne-identičnost u sebi koja redovito upućuje na isto. To će reći da upućuje na neki drugi znak koji će i sam nastajati podjelom. Grafem, koji se ovako ponavlja, nema dakle prirodnog mjesta niti središta. No, je li ih zauvijek izgubio? Je li njegova ekscentričnost jedno rasredištenje? Ne bismo li mogli potvrditi nereferentnost središta umjesto što oplakujemo njegovu odsutnost? Zašto bismo tugovali za središtem? Nisu li središte, odsutnost igre i razlike *(différence)* drugo ime smrti? One koja umiruje, smiruje, no svojom šupljinom također izaziva tjeskobu i uvodi u igru? Prijelaz pomoću negativne ekscentričnosti, nesumnjivo je nužan, no jedino na početku knjige.

„Središte je prag."
Reb Naman je govorio: „Bog je Središte; zbog toga su snažni duhovi izjavili da On ne postoji, jer ako je središte jabuke ili zvijezde srce nebeskog tijela ili voćke, koja je prava sredina voćnjaka ili noći?"
...
A Yukel reče:
Središte je poraz...
- „Gdje je središte?
- Pod pepelom."
Reb Selah
...
„Središte je žalovanje."

Kao što postoji negativna teologija tako postoji i negativna ateologija. Suučesnica, ona, kad bi već trebalo potvrditi igru, još govori o odsutnosti središta. No, nije li želja za središtem, kao funkcija igre same, neuništiva? I kako nas, u ponavljanju ili povratku igre, utvara središta ne bi pozivala? Ovdje je, između pisma kao odsredištenja i pisma kao potvrđivanja igre, neodlučnost beskrajna. Ona pripada igri i povezuje je sa smrću. Ona se proizvodi u jednom „tko zna?" bez subjekta i bez znanja.

„Posljednja prepreka, krajnja međa jest, tko zna?, središte.
Dakle, sve nam dolazi s kraja noći, iz djetinjstva."

Ako središte jest doista „izmještanje pitanja", onda smo uvijek *imenovali* bezimenim taj bezdan kojega je središte znak; znak rupe koju je knjiga htjela ispuniti. Središte je bilo ime jedne rupe; a ljudsko ime, poput onog Božjeg, iskazuje snagu onoga koji se nametnuo da bi stvorio djelo u obliku knjige. Svezak, ovitak pergamena, trebali bi sebe uvesti u opasnu rupu, prodrijeti krišom u prijeteće obitavalište, životinjskim pokretom, brzim, tihim, glatkim, sjajnim, gipkim, poput zmije ili ribe. Takva je nemirna želja knjige. Tvrdokorna i također nametljiva, voli i udiše tisućama ustiju koji ostavljaju tisuće tragova na našoj koži; morsko čudovište, polip.

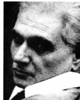
„Smiješno, taj položaj na trbuhu. Ti pužiš. Prokopavaš zid u njegovu temelju. Nadaš se da ćeš pobjeći, poput štakora. Nalik sjeni, ujutro, na putu.
A ta volja da ostaneš uspravan, usprkos umoru i gladi?
Rupa nije ništa drugo doli rupa,
sreća knjige.
(Rupa-hobotnica, tvoje djelo?
Hobotnicu objesiše za strop i njezini pipci počeše svjetlucati.)
To je bila samo rupa
u zidu,
tako uska da ti nisi mogao
proći kroza nju
kako bi pobjegao.
Čuvajte se obitavališta. Ona nisu uvijek tako gostoljubiva."

Čudno je spokojstvo takvog povratka. Očajno zbog ponavljanja pa ipak radosno jer potvrđuje ponor, jer kao pjesnik nastanjuje labirint, jer piše rupu, „sreću knjige" u koju možemo jedino utonuti, koju moramo čuvati uništavajući je. Plesno i okrutno potvrđivanje očajne ekonomije. Obitavalište je negostoljubivo zavođenju, kao knjiga, u labirintu. Labirint je ovdje ponor: tonemo u vodoravnost čiste površine, koja se sama predstavlja od skretanja do skretanja. *„Knjiga je labirint. Misliš da si iz nje izašao, a ustvari toneš. Nemaš nikakvih izgleda za spas. Trebaš uništiti djelo. Ne možeš se odlučiti. Primjećujem spori, no sigurni rast tvoje tjeskobe. Zid za zidom. Tko te čeka na kraju? - Nitko... Tvoje se ime nagnulo nad samo sebe, poput ruke koja se nadvila nad hladno oružje."*

U spokoju *trećega* toma *Knjiga pitanja* je dakle dovršena. Kako bi i trebala biti, ostajući otvorenom, govoreći ne-zatvorenost, istodobno beskrajno otvorena i beskrajno nadvijena nad samu sebe, jedno *„oko u oku"*, komentar koji do u beskraj prati *„isključenu i traženu knjigu knjige"*, knjiga koja se neprestano načinje i uzima iz mjesta koje nije ni u knjizi ni izvan nje, kazujući se kao otvorenost sama, koja je odsjaj bez izlaza, povrat, povratak i skretanje labirinta. Ovaj put jest onaj koji u sebi zatvara izlaske iz sebe, koji obuhvaća svoje vlastite mogućnosti, koji sam otvara svoja vrata, što znači da se, otvarajući ih prema sebi, zatvara razmišljanju o vlastitoj otvorenosti.
Ovako je u trećoj knjizi pitanja mišljena ova kontradikcija. Zato je trostrukost njezina šifra i ključ njezina spokoja. O svojoj kompoziciji također: Treća knjiga kaže,
„Ja sam knjiga prva u drugoj"
...
„A Yukel reče:
Tri su pitanja
zavela knjigu
i tri će je pitanja dovršiti.
Ono što dovršava
tri puta počinje.
Knjiga je tri.
Svijet je tri
I Bog, za čovjeka,
tri odgovora."
Tri: ne stoga što bi dvosmislenost, dvostrukost svega i ničega, odsutne prisutnosti, crnog sunca, otvorenih ustiju, uskraćenog središta, eliptična povratka, bili konačno sažeti u nekoj dijalektici, umireni u nekom izmirujućem pojmu. „Korak" i „pakt" o kojima govori Yukel u *Ponoći ili trećem pitanju* drugo su ime za smrt potvrđenu još od *Zore ili prvog pitanja* i *Podneva ili drugog pitanja.*

A Yukel reče:
„Knjiga me vodila,
od zore do sumraka,
od smrti do smrti,
s tvojom sjenom, Sarah,
u broju, Yukel,
do kraja mojih pitanja,
pred noge triju pitanja..."
Smrt je zora stoga što je sve započelo ponavljanjem. Čim su se središte ili porijeklo počeli ponavljati, udvostručavati, dvojnik se nije samo dodavao jedinki. On ju je dijelio i nadopunjavao. Postojalo je dvostruko porijeklo, zatim njegovo ponavljanje. Tri je prvi broj u ponavljanju. I posljednji, također, budući da ponor predstavljanja uvijek ostaje pod dominacijom svojega ritma, u beskonačno. Beskonačno nije, bez sumnje, ni jedan, ni nikoji, ni nebrojivi. Po svojoj je biti trojni. Dva, kao u drugoj *Knjizi pitanja (Yukelova knjiga)*, kao Yukel, ostaje neophodni i beskorisni sastavak knjige, žrtvovani posrednik bez kojega ne bi bilo trostrukosti, bez kojega smisao ne bi bio ono što jest, što će reći, različit od samog sebe: u igri. Sastavak je prijelom. O drugoj bismo knjizi mogli reći ono što je rečeno o *Yukelu* u *drugom dijelu Povratka knjizi:*
„On bijaše povijuša i spojka u knjizi, prije no što bude istjeran."
Ako ništa nije prethodilo ponavljanju, ako nijedan prezent nije nadgledao trag, ako se, na neki način, *„prazno preispituje i označuje tragovima"* 2, tada vrijeme pisanja više ne slijedi crtu modificiranih prezenata. Budućnost nije prezent budući, jučer nije prezent prošli. Ono s onu stranu zatvorenosti knjige ne treba ni postići ni ponovno naći. Ono je tu, no s onu stranu, u ponavljanju i izmicanju. Ono je tu poput sjenke knjige, treće između dvije ruke koje knjigu drže, razlika u onom sada pisma, odmak između knjige i knjige, ta druga ruka... Otvarajući treći dio *treće Knjige pitanja*, pjesma o odmaku i naglasku započinje ovako:
„'Sutra je sjenka i odrazivost naših ruku.'
Reb Dérissa"

2. Jean Catesson, Journal intime et les points cardinaux



Čiji je Derrida ili čemu još filozofija*

Piše:
Nadežda Čačinovič

* Već sam se jednom upustila u nešto slično, ali u okviru koji mi je nametao veću stegu te upozoravam čitaoce na neka nužna ponavljanja: usp. *Velikani naše epohe*, ur. R.Vince, Zagreb 1994.

Ovaj je tekst zamišljen kao rezimiranje značenja **Jacquesa Derride** za „suvremenu misao" i „teorijski krajolik" što globalno što lokalno što osobno. Pisanjem se potvrdila sumnja da Derrida čini takav poduhvat ili banalnim ili nemogućim. Na prvi pa i na drugi pogled sve je u redu: Derrida je nesumnjivo postojeća osoba, francuski filozof, roden 15. srpnja 1930. u El-Biaru kod Alžira, vodeći predstavnik poststrukturalizma, kritičkog nadovezivanja na stavove Husserla, **Heideggera**, **Nietzschea i de Saussurea**, inspirator dekonstruktivističkog pravca u teoriji književnosti, predavač na Sorbonnei i École Normale Supérieure, prvi direktor 1983. osnovanog Collège international de philosophie.

U kratkoj sam natuknici uz neutralne činjenice za Derridu navela pripadnost jednom „izmu" i autorstvo jedne inovacije : jednog pravca, jedne metode. I za to ima dobrih razloga, pogotovo za ovo potonje. Dekonstruktivistička metoda već desetljećima puni knjižnice. Te knjige, međutim, pretežno ne pišu osobe koje sebe smatraju filozofima. Najčešće su teoretičari općeg profila, teoričari za koje je pisanje zbivanje neobavezano bilo kakvom čvrstom sustavu referencija. Drugi su pak tip krajnje savjesni proučavatelji književnosti, uvjereni u znanstvenu legitimiranost svojeg poduhvata. „Derrida" od kojeg polaze donekle se može ekstrapolirati. Počinjem stoga s njim.

Pogledajmo citat iz prvoga na hrvatski jezik prevedenog teksta, teksta o „Snazi i značenju „ iz knjige *Pisanje i razlika*; (Jacques Derrida 1967. objavljuje čak tri knjige i sve su tri doživjele trajan uspjeh, pored spomenute još i *Gramatologija*, te *Glas i fenomen*). U citatu koji slijedi Derrida se na trenutak bavi tipom ocjenjivanja kojemu je on ovdje predmet te piše: „Ako se jednog dana povuče ostavljajući svoja djela i svoje znakove na obalama naše civilizacije, strukturalistička će najezda postati pitanjem povjesničara ideja. Možda čak i predmetom. No povjesničar bi se prevario ukoliko bi stjerao do toga: samim gestom kojim će ga razmotriti kao predmet zaboravit će joj smisao, a i to da se ponajprije radi o avanturi pogleda, obratu u načinu pitanja pred svakim predmetom. Pred povijesnim predmetima - njegovim - posebno."

Poučena time nastojim odrediti avanturu pogleda koja ne smije unatoč tomu biti tretirana kao dohvatljiv predmet. Avantura pogleda i najmanju je ruku novi pogled. Derridin novi pogled na filozofiju nije sasvim nov, on, uz jasne referencije, nastavlja takozvanu Heideggerovu kritiku zapadne metafizike. I mimo Heideggera u povijesti uvijek iznova pokušano „drugačije čitanje" odnosno „rekontekstualiziranje" ovdje je predstavljeno kao dekonstrukcija. Kritika zapadne metafizike je kritika metafizike prisutnosti, logocentrizma; *Gramatologija* uvodi k tomu specifične stavove o primatu pisma obzirom na govor koji su zdravorazumski toliko odbojni. U Pismu i razlici: tema jest filozofijska baština, unatoč promjeni naglasaka, kanona: središnjost manifestno „sporednih" motiva je nešto malo manje izrazita nego u kasnijim djelima. Derrida otkriva u prethodnoj filozofiji sve od Platona prisutnu tendenciju da se cjelokupno znanje izvodi iz jednoga središta koje je mišljeno kao prisutno. Dekonstrukcija je ponajprije pronalaženje trijade središta, prisutnosti i izvora. Ponuđeno Derridino „učenje" (prijedlog što ga drugi prihvaćaju i slijede) jest odustajanje od traženja privilegiranog puta u središte, od traženja izvora, evidentne prisutnosti (ili, da to pojasnimo najjednostavnijim mogućim rječnikom, odustajanje od traženja pouzdanog temelja i osnove spoznaje). Polazište je iskustvo neprestanog smjenjivanja prisutnosti i odsutnosti, igra beskonačnih supstitucija. Prihvatimo li ovakvo čitanje prihvaćamo stav kako unatoč neiskorjenjivoj žudnji za punom prisutnošću nema puta u izvornu reprezentaciju već se moramo suočiti s vladavinom onoga što Derrida označava novostvorenom riječi differance koja se u zapisu (ne i u izgovoru !) razlikuje od différence, francuske riječi za razliku, unoseći elemente glagolske imenice u smislu razlikovanje, zatezanje, odgađanje. Pojednostavljeno rečeno, uvide ne možemo dohvatiti u osiguranoj prisutnosti, u povijesti mišljenja imamo smjenu osvješćivanja i gubitka svijesti a do sada filozofijski nepromišljena područja potvrđuju tu igru razlika. Svjedoci su **Foucault** i njegova historija ludila, **Freudovi** hijeroglifi sna i **Artaudov** spektakl, **Levinas** koji nastoji mesijanskom eshatologijom probiti mrežu iskustva, nužno je suočavanje s hegelovstvom i, u tekstu o „Strukturi, znaku i igri i diskursu humanističkih znanosti", sa strukturalističkim povjerenjem u organizaciju smisla. Tu je i tekst preveden u ovom broju „Frakcije" (na Jabesu dana ilustracija razvikane teze kako nema ničega izvan teksta, pisanje o pisanju o pisanju ili bolje o knjizi u knjizi u knjizi).

To što se zbiva s tekstovima u Derridinom pisanju upravo je dekonstrukcija. Ne bismo je smjeli nazvati metodom interpretacije; interpretacija je uvijek konstrukcija. Dekonstrukcija želi, pojednostavljeno rečeno, izvući na dan ono što tekst skriva, što tekst svim snagama nastoji držati izvan osviještenosti. Tehnika (jer dekonstrukciju tako i primjenjuju u izradi novoga teksta) jest čitanje u kojemu se ukazuju praznine, ispuštena mjesta, suptilno samo-protuslovljenje. Bez obzira na svjesne intencije autora nekoga teksta mi sada znamo da je u zapisu na djelu i nešto sasvim drugo, tekst priča svoju vlastitu priču koju dekonstruktivističkim čitanjem izvlačimo na vidjelo. Derrida tako razara naivno uvjerenje kako tekst ima jedno i određeno značenje već govori o „diseminiranosti" niza značenja po lingvističkim obilježjima teksta tako da nema neke unutrašnjosti teksta, neke nelingvističke biti. Derridini sljedbenici, teoretičari književnosti, od uglednih pripadnika tzv. Yaleske škole do lokalnih djelatnika, pa i već spomenuti teoretičari općeg profila stvorili su iz toga (ne, naravno, samo iz toga, i **Lacan**, i **Althusser**, i **Foucault** se koriste za popunu proceduralnih slabosti) neobičan sklop nove intelektualne djelatnosti, tekstovne teorije ili teorije teksta.

Ova veoma uspješna i ne više naročito nova dje-

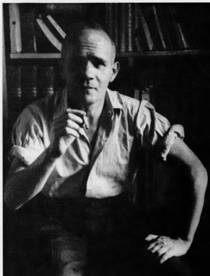
latnost ima kako to i mora biti i brojne kritičare koji kažu da je tehnikom dekonstrukcije uvedeno besmisleno udaljavanje pojedinih autora i djela iz disciplinarne matrice, pa je tako de Saussure odrezan od lingvistike, **Freud** i **Lacan** su izdvojeni iz psihoanalitičke prakse i psihologijskih istraživanja, brojni dekonstruktivisti „Derridu čitaju ne vladajući filozofijskom tradicijom". **Richard Rorty** piše kako misli „da je u Engleskoj i Americi književna kritika već istisnula filozofiju u njezinoj glavnoj kulturnoj funkciji - izvora iz kojeg mladost opisuje sebe različitom od prošlosti", dodajući kako je kulturna funkcija učitelja u zemljama gdje **Hegel** nije zaboravljen, gdje, dakle, nije prevladalo antihistorijsko usmjerenje, posve drugačija. Prigovor o izdvajanju ne mora se smatrati prigovorom već deskripcijom dekonstrukcijskog posla. Deskriptivno možemo ukazati i na druge okolnosti: preko Derride ili velikim dijelom preko njegovog utjecaja, američki su teoretičari uvezli svojim sljedbenicima evropsku baštinu, pa je tako Derridino ime zadobilo mitske osobine. U Evropi to je posvuda nešto drugačije što ih u nas s pravom ne mora imati. U recepciji onih koji barem donekle vladaju filozofijom Derrida svojim stavovima promišlja Husserlovo i Heideggerovo nasljeđe. Središnja uloga jezika Heideggerovo je nasljeđe, kod njega je jezik „medij povijesti bitka". Privilegirana uloga jezika kod Derride se nastavlja, ali u kritiku metafizike sada ulazi strukturalističko lingvističko znanje, uz poseban pomak koji je predmet *Gramatologije*, knjige nazvane po nauku o slovima, abecedi, pisanju. Derridino gramatologijsko istraživanje polazi od tvrdnje o bliskoj povezanosti fonetskoga pisma i metafizike zbog kojega se gramatologija pokazuje kao projekt nadilaženja metafizike i to vraćanjem iza trenutka fonetskoga fiksiranja. Logocentrizam nastoji nadići destruiranjem fonocentrizma. Pismo kao o kontekstu neovisno i trajno zbivanje proizvođenja značenja ne ovisi o jednokratnoj objavi istine, u njemu se raspršuje i provlači već spomenuta igra osvješćivanja i potiskivanja.
Derridina *Gramatologija* dakako ne tvrdi da je pismo empirijski postojalo prije govora već, da parafraziramo dekonstruktivistički postupak, izlaže stav da je pismo skrivena istina govora. Izravnost govorenja je prikrivanje ovisnosti iskaza o sistemu razlika, uvijek već prethodećem procesu proizvodnje značenja. U *Glasu i fenomenu* slična je analiza izvedena na primjeru Husserlovog shvaćanja unutrašnje vremenske svijesti. Jednostavnost aktualnog zbivanja se i pomoću Husserlovih analiza i ukazivanjem na nno, u njima ne promišljeno pokazuje kao složeni proces nemoguć bez anticipacije i retrospekcije. Nema jednostavne prisutnosti nečega što je po sebi dano, već se ta prisutnost - prezencija mora re-prezentirati, istrgnuti i protjeka vremena i doživljaja. Trenutni doživljaj jest reproducirano prepoznavanje, on sadrži i vremenski interval i zbivanje razlikovanja.
No što sad? Spomenute tri knjige napisane su prije trideset godina. One ostaju osnovom kada se Derridu želi odrediti. Ali nakon 1967. godine objavio je još tridesetak knjiga, bezbroj članaka i pristao na brojne, često veoma pažljivo vođene intervjue, potpisivao je peticije i komentirao aktualna zbivanja. Pritom je prvo što valja napomenuti da se ta kritična djelatnost, zauzimanje za ljudska prava, funkcioniranje demokracije itd. odvija u diskursu koji nije samo nekom nižom razinom i manjom složenošću posve različit od njegovih drugih tekstova, iako su i ti dosta veoma raznorodni. S jedne strane imamo knjižice, često ilustrirane, prezentirane gotovo kao lijepi predmet prilagođen estetičkoj kontemplaciji višeznačnosti, s druge strane knjižurine od šest ili sedam stotina zgusnutih stranica, ali podjele su složenije nego ova opreka koja podsjeća na podjelu između centralnih i ozbiljnih tema te dodatnoga, marginalnoga i frivolnoga. U cjelini ta su djela kritizirana (i hvaljena) zbog toga što brišu razliku između teorijskog i književnog diskursa. Ali ona nipošto nisu djela književnosti legitimiranih francuskih intelektualaca klasičnoga angažiranoga tipa koji u naše doba pomalo farsično preživljava u **Levyju**, **Finkelkrautu**, **Bruckneru** a u mnogome je dio medijskog pogona. Sazdanost njegovih djela ne utemeljuje akcije što ih predlaže. Mi smo ovdje uglavnom upoznati s onom varijantom takvog raskoraka u kojoj netko ne želi, nema hrabrosti za dosljednu primjenu svojih uvjerenja zbog udobnosti, konformizma. Derrida (i neki drugi „crni" ili „ironijski" filozofi) ulazi u sukob ili ga barem podupire iako ga svojim „vlastitim" riječima ne može utemeljiti.
Taj raskorak, dakako, samo ponavlja osnovnu figuraciju unutar velikog djela suvremene filozofije. Smatramo li da je filozofijski diskurs, da je sastavljanje teorije iz ovog ili onog razloga neizbježno sklono samozavaravanju, neobično je teško unutar jezika razvijenog u filozofiji izraziti njegovu kritiku, nadići tu ograničenost. Ono što, međutim, jamačno stoji nemogućnost nasljedovanja za filozofima ovakvog samorazarajućeg tipa. Derridu se mora čitati i može komentirati. Ponavljanje njegove filozofijske geste ili razvijanje metodoloških postupaka na njezinom tragu jest ili mrtvorođeno ili komično. Svaki Munchausen mora samoga sebe izvlačiti za perčin : i to nemo veze sa samoozbiljenjem ili izvornošću. Svatko bi morao imati novi sklop razloga napuštanja zdravorazumske razgovjetnosti. Svatko, naravno, smije pisati i gluposti. Prikazujući Derridu bavimo se poslom koji je posredovanje a tu je razgovjetnost prva zapovijest. Nastojimo unaprijediti spoznaju o jednom od velikih osporavatelja napretka u spoznaji. Kao što rekoh, nemoguć poduhvat.

Nadežda Čačinović predaje Estetiku na Odsjeku za filozofiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Nepoznati Genet

O „KAZNIONICI", „SPLENDID'SU", „NJOJ" I „LJUBAVNOM PJEVU"

Piše: Ivica Buljan



Pjesma o **Jeanu Genetu** samo je repriza stare priče o **Beaudelaireu**, **Lautréamontu**, **Rimbaudu**, **Artaudu**. Priče o ukletim pjesnicima, neugodnima za vrijeme života, provokativnima i poslije smrti. Između nas i njih ispriječio se mit. Kradljivci, luđaci i bolesnici postavili su obrasce koje oponaša svjetina. „Živi žive od mrtvih", rekao je Artaud, a **Foucault** je na toj rečenici sagradio blistavu teoriju života u mitu. Deset godina nakon smrti, Genet je već prošao dugačkom stazom za koju su slavni prethodnici trebali desetljeća. Lupež se ušuljao u Panteon. Najslavniji invertit stoljeća idol je adolescentima i čednim ljudima. Ispod njegove kabanice pisali su **Koltes** i **Guibert**, dvije najveće nade i najtužnije smrti u francuskoj književnosti.

Zadnjih godina ponovno su objavljeni radovi koje je zabranio sam autor. Jednočinka *Ona*, krotka je ispovijest Pape pred fotoreporterom nastala koncem 1955. kao doraden odjek *Balkona*. Poput **Velasqueza**, i kasnije **Francisa Bacona**, Genet je bio opsjednut Papom, najteatralnijom figurom zapadne civilizacije. Ona, to je Papa, odnosno „Njegova Svetost". Igra spolovima dovedena je do apsurda. Igra riječi i Njegovu će Svetost svrstati u adresar čuvenih Genetovih invertita, tetaka i transvestita.

Dvije praizvedbe komada *Splendid's* uradili su **Nordey** i **Grueber**, velika imena evropskog kazališta. **Sartre** je upravo ovu dramu smatrao najboljim Genetovim djelom. Riječ je o sedmorici članova bande Rafal (i policajcu dezerteru koji im se pridružio) na sedmome katu luksuznoga hotela. Upali su u večernjim odijelima i kidnapirali kćer američkoga milijardera. Gosti su evakuirani, policija je okružila hotel. Ispred je i otac otete s novinarima. Nitko ne zna da je

djevojka već ubijena. Da dobije na vremenu, vođa gangstera preodijeva se u djevojčinu haljinu i pred prozorskim svjetlom igra njezinu ulogu. Odbjegli policajac pred ruljom ubija prerušenog bandita, policija intervenira, a policajac izdaje kratkotrajne kompanjone.
Komad je strukturiran slično *Sluškinjama*. Jezik je mješavina filozofski nadahnutih rečenica i uličnog argoa. *Splendid's* je čitav zamišljen oko mijenjanja uloga. Jedan gangster postaje djevojka, drugi oživljava vođinog mrtvoga brata, a policajac postaje gangster. Metamorfoze pritom nisu didaktičke već sretno uklopljene u uzbudljivu priču na američki način. Tematski, *Splendid's* obrađuje temu izdaje. „Izdaja je slatka", reći će policajac-konvertit u filozofskoj tiradi koja opravdava zločin kao radikalni čin borbe protiv buržoazije. Kratkotrajno Genetovo koketiranje s komunizmom urodilo je briljantnim monolozima koji su u isto vrijeme i njegova lucidna kritika.

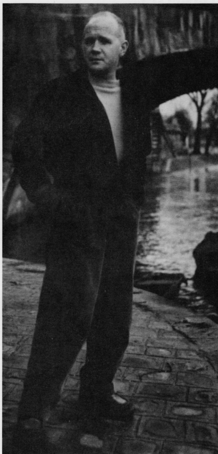


Najveću posthumnu slavu doživio je film „Ljubavni pjev" (Un chant d'amour) snimljen 1950., zabranjen već na prvoj polujavnoj projekciji, premijerno prikazan dvadeset i pet godina poslije, te Genetovom tužbom protiv producenta ponovno zabranjen. Danas uživa status kult filma koji se prikazuje na svečanim retrospektivama, koji se nabavlja na piratskom video-tržištu. O njemu se pišu teze, a Jane Giles posvetila mu je knjigu *The Cinema of Jean Genet. Un Chant d'Amour*.
Genetov prvi susret s filmom dogodio se koncem prvoga svjetskog rata u Alligny-en-Morvan, gdje je kao štićenik Udruženja za nezbrinutu djecu živio u jednoj seljačkoj obitelji i odgledao mnoštvo popularnih filmova koji su bili ekvivalent pučkim i viteškim romanima što ih je gutao u to vrijeme. U kasnijim pjesmama i romanima neprestano se provlači utjecaj trivijalnih žanrova, a prvi su mu literarni uratci i nastali kao varijacija na međuratne šansone. Prema Sartreovoj teoriji, Genet je evoluirao od solipsizma lirske poezije do socijalnijih formi kazališta i filma. Pravi Genetov učitelj, vodič kroz mondeni Pariz i velikodušni zaštitnik pred policijom i javnošću bio je Jean Cocteau kojeg je 1952. optužio za tretiranje filma kao industrije. Gilesova kao film koji ga je naveo da se okuša u sedmoj umjetnosti navodi „Fireworks" **Kennetha Angera**, potom **Rouchove** bizarne dokumentarce o egzorcizmu kod Afrikanaca i **Vittorija de Sicu**.
I u prozama (kod nas u prijevodu **Ive Klarića** objavljeni *Dnevnik lopova* i *Gospa od cvijeća*) je Genet koristio filmske postupke montaže, flashbacka i krupnoga plana. U svih pet romana miješaju se barem tri različite priče. *Gospa od cvijeća* montaža je sekvenci u kojoj pratimo život Božanstvene, prostitutke-travestita na Montmartreu od vremena kad je još bila seoski dječarac, do zločina i sudskih procesa Gospi. Poput filma, roman započinje smrću i pogrebom Božanstvene, potom rekonstruira njezin život i vraća se do prvoga prizora.
„Ljubavni pjev" je jedini film za koji je Genet napisao scenarij i režirao ga. U ostalima se pojavljivao kao glumac (u **Astrucovom** Ulyssu), scenarist (za **Richardsonova** Mademoiselle sa Jeanne Moreau) ili autor predloška po kojem je film snimljen (najpoznatiji je **Fassbinderov** Querelle). **Ljubavni pjev** lirska je vizija homoseksualne ljubavi, ekstremno tjelesne i romantične u isto vrijeme. Kao **Robert Mapplethorpe**, koji je zapravo njegov učenik a preko zajedničke prijateljice **Patti Smith** i kasniji znanac, Genet ljubavni čin za moralističku većinu prikazuje pod šokantnim svjetlom, a za sve veću hordu obožavatelja na uzbudljiv način. Ni Mapplethorpe ni Genet ne smjeraju pri tom na seksualnu provokaciju. Naga tijela u stanju uzbuđenosti koja su prozivana pornografijom, transformirana su u apstrakcije. Obojica su opsjednuta cvijećem. Prvi seriju aktova izjednačava s putenim fotografijama orhideja, drugi - i sam cvijet - (genet je na hrvatskom žutilovka, skromni poljski cvijet) svojim sirovim junacima u ruke stavlja cvjetne bokore, a u fantazmi zatvorskog čuvara zatvorenike pretvara u cvjetove. „Ljubavni pjev" crno-bijeli je nijemi film koji traje dvadeset pet minuta. Originalna glazba koju je napisao **Igor Stravinski** na kraju nije ušla u konačnu verziju niti se pronašla do danas. Producent je **Nico Papatakis**, kasniji **Cassavetesov** suradnik, u čijem se noćnom klubu La Rose rouge, u konspiraciji snimao film.
„Ljubavni pjev" je priča o zidu i tri rupe. Između dvojice zatvorenika je zid, a u zidu neprimjetna rupa kroz koju može prodrijeti samo jedna slamčica, izvučena iz smrdljive slamnjače. Rupa je premala da bi služila za promatranje, velika samo toliko da bi kroz slamčicu jedan zatvorenik mogao otpuhati dim cigarete u usta drugome. Druga rupa je između zatvorenika i njihovog čuvara. Između čuvara i eventualnog promatrača je sam ekran, posljednji prozorčić, pravokutna rupa otvorena prema zatvorskom prostoru i preko koje se promatrač može privezati uz ono što gleda.
Svaki put kad gledalac riskira biti zasićen pozicijom voajera, poput poziva na red javlja se nagla intervencija, sivo i požudno oko čuvara. Svaki put kad g'ledalac zaboravi svoj položaj i spremi se uživati u onom što se događa u malom kazalištu slijepe žudnje (čiji se protagonisti ne mogu vidjeti niti dodirivati, ali mogu se čuti i udisati jedan drugoga), jednostavno je pretvoren u čuvara.
Narativna struktura stilski je podijeljena u tri različita dijela: zatvor, fantazma čuvara i san zatvorenika. Zatvor je određen scenografijom ćelija, fantazma čuvara apstraktnim pojavama bijelog buketa i bijeloga para u ljubavnome zagrljaju. Sanjarija zatvorenika odvija se u šumi. Tri su razine pomiješane, naizgled u konfuziju rješava montaža koja stvara preciznu paradigmu umetanjem zatvorske slike između svakog novog tematskog prizora. Zid ćelije

ispisan grafitima poput tetovirane kože jednoga zatvorenika, sublimacija je spolnoga čina ili erotizacija prepreke. Zid je granica koja zatvorenika odvaja od njegovog susjeda, predmeta onanističke žudnje. Masturbacija, ples, stavljanje revolvera u usta, odmjeravanje snage, rasni kontrasti protagonista i cvijeće, dio su autobiografskog Genetovog imaginarija koji „Ljubavni pjev" čini manifestom Genetove poetike uopće.

Filmski scenarij „Kaznionica" nerealizirano je remek-djelo o zatvorenicima i stražarima. „Kaznionica" je nastala 1952. Na sto trideset tri stranice Genet je na osnovi narativno poznatoga predloška ispisao detaljne reference s kadrovima i zabilješkama o zatvoru, umjetnosti, imaginaciji i stvaralačkom duhu. Tematski, scenarij je blizak filmu „Ljubavni pjev" i komadu „Strogi nadzor". I u „Kaznionici" postoji prizor izoliranog zatvorenika koji pleše u ćeliji „vodeći ljubav" s istetoviranim likom na nadlaktici. Umjesto dima cigarete, dva zatvorenika preko slamčice izmjenjuju stidne uši. Dim cigarete u „Kaznionici" cirkulira u većoj skupini zatvorenika, i to preko poljubaca koji se vrte u krug. Čuvar-voyeur ovdje je oslijepljen oštrom iglom koju mu zatvorenik zabija u oko. Scenarij je najsurovija genetovska fikcija. Kaznionica je smještena u pustinju pod tropskim suncem. Čuvari su divlji crnci. U taj okvir smještena je tragična priča o nužnosti velikih i slavnih djela u svijetu već mrtvih muškaraca. Nemoguće je u njoj ne prepoznati invertiranu pompu grčke tragedije. Jezgra „Kaznionice" hladnoća je i smrt. Cijeli je tekst smješten u tužni smješak izoliranih ljudi bez nade, bez prijatelja, čak i bez istinske žudnje. Scenarij razvija temu aparata moći, kolonizacije i rasnih pitanja. Crnci iz „Kaznionice" nalikuju protagonistima „Crnaca". Nisu to više virilni Crnci iz „Gospe od cvijeća", dandiji i travestiti. Predstavljeni su kao lažljivi glumci koji govore ono što će zadovoljiti njihove bijele gospodare. Rasni stereotip rabljen je u poetskom značenju, uvodi tjeskobu drukčije kože, drukčijega seksa. Crnci su, poput žena, statisti. Noć uoči pogubljenja na smrt osuđenog zatvorenika, oni plešu plemenski ritual i obredno jedu janje koje je osuđenikovo tijelo. „Kaznionica" je urađena prema modelu zatvora Mettray, kojeg je proučavao Foucault. Disciplinska dvorana, ritualni pogreb jednog čuvara, radionice, izbrijane lubanje, tetovirana tijela, razmjena cigareta, slavljenje mise na đavoljem otoku, paklu bez povratka, sve je neuhvatljivo i stvarno, donekle nalik kasnom **Ibsenu** u *Kad se mi mrtvi probudimo.*

Ivica Buljan je dramaturg i kazališni redatelj iz Zagreba. Član je uredništva časopisa Frakcija.



Okrutno = nepoželjno + lijepo

Umjetnost devedestih godina tako je prepuna smrti, u svakom svom obliku, i u svakom mediju, da je teško vjerovati da Serranova djela u tome zauzimaju nepoželjni primat

Piše: Janka Vukmir

Likovna djela **Andresa Serrana** ne sadrže ništa okrutno niti su okrutnošću ili okrutnim postupkom nastajala.
Zašto se onda o njima govori u kontekstu okrutnosti?
Zato jer su ona percipirana kao okrutna - kao oličenje okrutnosti, oličenje nasilja ili nasilnog stava. Može li se reći da i percepcija može biti okrutna? Ili, iz čega proizlazi okrutnost percepcije?
Pitanje je i gdje, u kojoj fazi nastanka djela ili njegova izlaganja se postavlja granica percepcije, koji se korak u stvaranju djela percipira kao okrutan i gdje je, zapravo, okrutni nesporazum?
Kako je rečeno, u djelima Andresa Serrana nema okrutnosti. Umjetnik, a Serrano se uglavnom služi fotografijom, ne fotografira okrutne prizore, niti se prilikom fotografiranja služi okrutnostima, a kako izlaže u konvencionalnim galerijskim prostorima, publika nije ugrožena nikakvim vidom agresivnosti, a kamoli okrutnosti, pri percepciji djela.
Naslovi djela i serija radova Andresa Serrana, poput ovih najpoznatijih: *Mrtvačnica, Ku Klux Klan, Popišani Krist, Crni Krist, Crna večera, Popišani bacač diska, Potapanja...* na prvi su pogled uznemiravajuća. Djela sama, uglavnom su ili dokumentarna fotografija ili portreti ili fotografije pomno složene scenografije.
Lokacije na kojima nastaju - poput mrtvačnice, teme koje asociraju - poput kršćanstva ili karakteristike portretiranih - poput članova Ku Klux Klana zapravo potiču asociranje nepogodnog, nepodobnog, neugodnog, nasilnog, okrutnog ili tabuiziranog područja. Područja su to i intimnog, ali prije svega socijalnog karaktera.

Jer, *de mortuis nihil nisi bene*, kaže općeprihvaćena poslovica koja tabuizira mrtve. Prema tome, nisu ni poželjne ni dopuštene fotografije onih mrtvaca čije je tijelo skončalo smrću narušene ljepote. A Serrano, posebno krupnim kadriranjem ističe upravo fizičke nedostatke tijela mrtvih. No istodobno, tim načinom kadriranja svoj likovni motiv vadi iz konteksta stvarnosti, društvenog ili bilo kojeg oblika sudjelovanja u stvarnosti. Površina njihovog tijela postaje uzorak smrti i ništa više. Ne asocira nužno na razlog smrti, osim ako naslovom nije eksplicitno naveden. Ali i tada, uzrok smrti, češće asocira na društveni događaj, javnost, nego na smrt samu.
Ili, drugim postupkom, Serrano slika mrtvu djecu, čija su tijela i dalje lijepa, ali su u neskladu s prirodom jer djeca ne bi smjela biti mrtva, najmanje onda kada su lijepa, a djeca su bez iznimke lijepa.
No niti dvije dječje nožice označene trakom koja simbolizira smrt niti jedna, iza plahte jedva provirujuća dječja glava, na fotografiji za koju izvan konteksta ne bismo ni znali da pripada mrtvom djetetu, nikako nisu oličenje okrutnosti.
Tek kada ova djela postanu percipirana socijalna svojina, tek tada postaju karakterizirana kao okrutni prizori. Da bi postala općeprihvaćeno,



A.Serrano: Budimpešta (Majka i dijete)

društveno vlasništvo, ova djela moraju prije toga proći filter umjetničke percepcije. Jer, svakodneve slike s TV vijesti, koje prikazuju mrtve ili djecu, ili one koji su danas još živi, ali im je perspektiva loša i zato su na vijestima, mnogo su okrutnije i strašnije od ovih fotografija. Dapače, slike s vijesti ulaze u naš sasvim privatni prostor, u dnevnu sobu, pa kako na licu mjesta reagiramo tako rakcije u našoj dnevnoj sobi i ostaju. Serranove fotografije, s druge strane, izložene u galeriji privlače „krvožednu" publiku u galeriju. Gotovo poput situacije u areni, gdje se publika masovno dolazi naužívati užasa. Te na licu mjesta i reagira, javno, pred ostalom publikom, i u skladu sa svim svojim društvenim obavezama.
Ali tema smrti stalno je prisutna pojava u svakodnevnom životu, jer htjeli mi to ili ne, smrt je svakodnevna, pa čak i ona prirodna, nenasilna, spokojna, poželjna smrt. Osim toga, umjetnost devedestih godina tako je prepuna smrti, u svakom svom obliku, i u svakom mediju, da je teško vjerovati da Serranova djela u tome zauzimaju nepoželjni primat.

S portretima članova Ku Klux Klana, okrutnost je još udaljenija od stvarnosti, ali u percepciji izaziva jednak broj skandala. Rasnu čistoću KKK zahtijeva gotovo fašističkim intenzitetom, ali se istodobno sustavom pravila skriva iza bijele maske, nevinosti i čistoće. Ova, ne samo da skriva osobu iza maske, već je čini navodno nevinom i navodno ispravnom.
U toj licemjernoj situaciji, onaj iza maske, koji zahtjeva bjelinu rase, pozira fotografu latino-kubanske provenijencije. Kome je tu neugodno? Fotografu-umjetniku koji od člana KKK čini licemjerni simbol, istodobno i lakrdiju, i još ga

k tome iza maske portretira i izlaže javnosti na uvid? Ili je neugodno KKKlanovcu koji se skriva, ne više samo iza maske već i iza svojih načela i postupaka? Ili je ipak neugodno publici koja se oči u oči susreće s onim koga ne prihvaća u društvo, koga se društvo, navodno, odriče?
Sablažnjiv je jedino položaj jadnika iza bijele kukuljice, koji misli da se portretira i da mu je maska dovoljno lice.
Publika koja se s time suočava, osjeća se nelagodno, jer i dalje ne može identificirati negativca, premda ga gleda u oči. Dapače, fotograf je tako jednostavno razgradio licemjerje, da od maske koja je krinka za skrivanje predstavlja portret.

Serija djela iz mrtvačnice, sasvim je, i potpuno fotografijma koje imaju, i kada su snimak postavljene scenografije, čistoću dokumentarnosti, ova je fotografija gotovo transparentno kičasta. Publika reagira tek kada iz naslova djela sazana da se radi o maloj, doista kičastoj figurici Krista kakva se prodaje na sajmištima pred crkvama, te da je fotografirana uronjena u, pored krvi, našu primarnu tjelesnu tekućinu, urin.
Sablazan koju ova činjenica izaziva, iznad je svakog očekivanja i u nerazmjeru s reakcijama koje izazivaju snimci mrtvaca i nelegalne zajednice Ku Klux Klana. Pitanje o okrutnosti dvoji je li okrutan umjetnik koji masi kršćana izlaže figuru njihovog duhovnog upravitelja uronjenu u svakodnevnu ljudsku izlučevinu ili je okrutna javnost koja umjetnika, i samoga kršćanina, zbog takvog postupka gotovo anatemizira.



A.Serrano: Mrtvačnica (Spaljen II.)

širokog spektra publike, jer smrt se tiče svakoga. Portreti KKK usmjereni su prema moralnim principima društva, premada se direktno tiče samo dvije, ali široke skupine ljudi, onih koji ugrožavaju prijetnjom i smrću i onih koji su smrću ugroženi.

Nasuprot tome, serija fotografija poput, Potapanja, te najpoznatije i najkontroverznije fotografije, Popišani Krist, iako ima polje recepcije svedeno na kršćansku zjednicu, pobudila je vjerojatno najviše polemika i reakcija.
Podjednako je burno reagirala publika i kritika, a uplela se, u pojedinim zemljama, poput izrazito kršćanske Poljske, cijela javnost.
Ta je fotografija, na prvi pogled, još neutralnija od gore spomenutih. Mala figura Krista na raspelu obasjana je gustom, toplom, žutom svjetlošću. U odnosu prema ostalim Serranovim

Kičasta figura Krista u žutoj svjetlosti, ma koliko dobra fotografija bila, ne bi bila gotovo ni primijećena na suvremenoj umjetničkoj sceni kad naslov ne bi odavao kršćanski sablažnjivu činjenicu, dapače vjerojatno bi u svakom kršćanskome domu kičaste provenijencije našla svoje sveto mjesto, jer svjetlost na fotografiji gotovo je baroknog bogatstva, i sasvim bi se uklopila u fantastični svijet i tradiciju religije. S druge strane, mala i nelijepa figurica zamućena je u svjetlosti, te je zapravo estetizirana.
Činjenica da je uronjena u urin, tj. činjenica da umjetnik to naslovom fotografije priznaje, sablažnjiva je. Smatrana okrutnom, i to na najgori mogući način, ne fizički nego spiritualno.

Serrano samoga sebe vidi ne kao primarnog fotografa već kao konceptualnog umjetnika. U slučaju Popišanog Krista, svoj je postupak obra-

zlagao estetskim argumentima, navodeći ljepotu svjetlosti što je urinom postigao. I doista, serija njegovih ranijih radova u kojoj koristi urin, krv ili mlijeko nije ni izbliza pobudila ovako negativne reakcije publike, premda je u njih bila uronjena i sama Madona s djetetom, no ona naslovom nije objašnjavala postupak fotografiranja.
Serranov je koncept dovoljno otvoren i jasan da bi ga se moglo očitavati i bez navoda samog autora. Ipak, on sam stalno navodi važnost istraživačkog usmjerenja koje ga vodi i stalnu želju za estetiziranjem, osobito onoga što ni izdaleka nije lijepo.
Polje istraživanja uglavnom jest socijalnog karaktera. Daleko od toga da bi Serranova likovna aktivnost bila dio nekog socijalnog programa, ili da bi u konvencionalnom smislu bila ga može samo iluzija, ali isti prizor u dodiru s nečim stvarno ljudskim, urinom umjesto krvi, to je blasfemična zamisao. Fotografija istoga, ne samo da je svetogrđe, nego i okrutno pogrešna misao. Publika je naprosto ne želi ne samo prihvatiti kao mogućnost nego ne želi ni fotografiju samu, te je ovu zadesila čak i sudbina cenzure, krajem 20. stoljeća.
Ku Klux Klan ima drukčiju recepciju. Dio publike koji je suglasan s načelima KKK, što ne smijemo zanemariti, nelagodno se osjeća pri javnom susretu sa svojim tajnim mislima. Ostali, oni čiste savjesti, ne žele da im prenaglašavanje ljepote bjeline anonimnih kukuljica koje ih gledaju ravno u oči, kvari iluziju kako KKK nije stalno prisutan i aktivan. Tako ljepota nepoželjnoga ometa poželjno lijepo.
Mrtvaci u mrtvačnici, ono po čemu i domaća

Andres Serrano publiku suočava direktno s onime što ona želi vidjeti lijepo, ali što je udaljeno od lijepoga u stvarnom životu. Istodobno, suočava je i s onime što ona uopće ne želi vidjeti



A.Serrano: Mrtvačnica (Kobni meningitis II.)

socijalno angažirana. Ona je ipak primarno socijalna i isključivo na urbanoj razini.
Urbana samoća, urbani problemi, beskućništvo urbanih sredina, socijalne grupacije ili naprosto ljudi u gradu, motiv su Serranovih djela.
Što je onda ipak okrutno?
Je li to otvorenost Serranova koncepta koji publiku suočava s onime što je ionako oko nje?
Jest. Andres Serrano publiku suočava direktno s onime što ona želi vidjeti lijepo, ali što je udaljeno od lijepoga u stvarnom životu.
Istodobno suočava je i s onime što ona uopće ne želi vidjeti. Njegov koncept estetiziranja života i motivi kojima se pri tome služi, pokazuju se prosječnom gledaocu kao bolna spoznaja, jer prosječni život je prečesto nelijep.
Religija samo u vjeri nosi ljepotu, ali ona je stalni pratilac i uzrok grijeha, stroga duhovna disciplina i neispunjiva obaveza. Krist na raspelu zasigurno nije bio lijep prizor. Uljepšati publika može suditi, ometaju već i samom svojom prisutnošću, iako izazivaju pogled. Biti mrtav a prisutan kategorija je duhovnog ranga i svatko u sebi nosi prisutnost nekoga tko je umro. Biti mrtav i fizički prisutan, makar samo na fotografiji, i izvan konteksta smrti, osim nominalno, to je već sukob interesa. Mrtve želimo samo kao duh, sjećanje, ali ne i kao tijelo.
Okrutnost koja se Serranu pripisuje, zapravo to nije.
Radi se o umjetničkom načelu koje jednakim estetskim vrijednostima tretira i poželjno i nepoželjno, pa time naglašava i njihovu konfrontaciju i trajno stanje konflikta.

Janka Vukmir je povjesničar umjetnosti i likovni kritičar.

Retrospektiva dijela talijansko-argentinskog umjetnika Lucia Fontane zasigurno će obilježiti izložbenu godinu 1996. u Europi. Ideje Lucia Fontane prezentirane su u njegovim manifestima, a ideje ipisane u njima nisu zanimljive samo za razmišljanje o likovnoj umjetnosti.

TEHNIČKI MANIFEST SPACIJALIZMA



Mi nastavljamo evoluciju umjetnosti.

Sve nastaje kao plod nužde i ima svoju vrijednost u svome vremenu. Mijenjanje materijalnih životnih uvjeta tijekom povijesti ostavilo je traga u psihičkom ponašanju čovjeka. Sustav, na kojem je od samih početaka zasnovana kultura, mijenja se. Korak po korak njegovo mjesto zauzima sustav, koji je suprotan biću dosadašnjega sustava i njegovim oblicima. Ovaj napredak dovodi do toga da se egzistencija čovjeka sve više zasniva na organizaciji rada. Velika znanstvena otkrića utječu na svaku organizaciju života. Otkrića novih fizičkih snaga, vladanje nad materijom i prostorom nameću se čovjeku i uvjetima u kojima živi, i to tako kako to do sada nikada u povijesti nisu. Primjena ovih tekovina na sva područja života dovodi do supstancijske promjene mišljenja. Oslikavanje ljepenke i izlaganje kamenja više nemaju smisla; likovne umjetnosti bile su zasnovane na idealističkoj slici poznatih oblika, na izložbama, kojima se pripisivao idealni sadržaj stvarnosti. Materijalizam, koji je već zakoračio u svaku svijest, ima za potrebu umjetnost, koja je daleko od svih iskazivačkih namjera, koje danas djeluju kao farsa. Ljudima ovoga stoljeća, koji su pod utjecajem materijalizma, slika poznatih oblika i prikazivanje neprestano ponavljanih iskustava više ne znači ništa. Tako smo stigli do mjesta gdje se putem deformacije poznatih oblika prelazi na apstraktnu umjetnost. No niti ova nova faza ne odgovara potrebama modernog čovjeka.





Neophodna je, stoga, promjena sadržaja i oblika. Neophodno je nadilaženje slikarstva, kiparstva i pjesništva. Mi danas trebamo umjetnost, koja će biti zasnovana na novim pogledima. Taj nam je smjer pokazao barok. Još nije nadmašeno značenje koje mu se pripisuje u prikazivanju pojma vremena u likovnoj umjetnosti. Čini se kao da se figure odvajaju od površine i svojim pokretima postaju dio prostora. Ova umjetnička koncepcija bila je posljedica novih pretpostavki, koje je čovjek počeo stvarati o svome bitku. Po prvi je put fizika toga vremena spoznala bit dinamike. Otkriveno je kretanje kao princip svojstven materiji, na temelju kojega je po prvi put shvaćen svemir. Na ovoj točki razvoja kretanje se čini toliko nepobitno, da mu se likovna umjetnost nije mogla suprotstaviti. Na njezino mjesto dolazi glazba, dok u vrijeme klasicizma likovna umjetnost biva potisnuta. Nakon što je po prvi put savladana vremenska dimenzija iskazuje se sve veća potreba za kretanjem. Impresionisti žrtvuju kompoziciju obojenoj svjetlosti. U futurizmu se eliminiraju neki elementi, dok drugi gube na važnosti, budući da su podređenoga značenja za opažanje. Za futuriste je pokretljivost jedini princip i jedini cilj. Kretanje boce u prostoru, jedini oblik prostornoga kontinuiteta, naznačava jedinu zaista značajnu evoluciju u suvremenoj umjetnosti (plastični dinamizam). Umjetnici spacijalizma nadilaze i tu ideju: ni slikarstvo ni kiparstvo, već „Oblici, boje i zvuk, koji se preklapaju u vremenu". Neovisno o tome da li su umjetnici bili svjesni takvoga cilja ili ne, bez novih tehničkih sredstava i bez novih materijala oni to nisu mogli postići. To opravdava daljnji razvoj umjetničkih sredstava. Trijumf fotografije je definitivan dokaz da se čovjekov duh danas okreće k Dinamičnome.

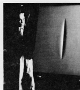
Budući da je promjena ljudske prirode naišla na odobravanje, mi u našoj estetičkoj praksi napuštamo oblike poznate umjetnosti i okrećemo se novom umjetničkome razvoju, koji je zasnovan na jedinstvu vremena i prostora. Bitak, priroda i materija čine jednu jedinstvenu cjelinu. Oni se razvijaju kroz prostor i vrijeme. Kretanje, sposobnost neprestanog napredovanja i razvijanja, osnovni je uvjet materije. Ona se sastoji od kretanja i ničega drugog. Ona se beskrajno razvija. Boja i zvuk su fenomeni čijim istodobnim razvijanjem nastaje nova umjetnost. Podsvjesno utječe na idividuu, upotpunjuje i preobražava je. Ona se orijentira prema onome što joj svijet pruža, i od njega na sebe preuzima dio po dio. Društvo pokušava onemogućiti razdvajanje ovih dviju snaga i pokušava ih povezati u jednu jedinu veliku snagu. Moderna znanost zasnovana je na sve većem povezivanju vlastitih elemenata. Ovo stanje stvari prethodi jednoj sveukupnoj umjetnosti, u kojoj u svojoj potpunosti vlada i manifestira se bitak.

Nakon nekoliko tisućljeća analitičkog umjetničkog razvoja došlo je vrijeme sinteze. Do sada je bilo neminovno razdvajanje grana umjetnosti. Danas bi to značilo rastrojstvo njezinoga jedinstva. Mi ovu sintezu razumijemo kao zbir pojedinih fenomena kao što su to boja, zvuk, kretanje i prostor koji se integriraju u jednu idealnu, materijalnu cjelinu. Boja kao prostorni element, zvuk kao vremenski element i kretanje, koje se događa u vremenu i prostoru, predstavljaju osnovne oblike nove umjetnosti koja obuhvaća četiri dimenzije bitka. Time bi bile iskazane teoretske pretpostavke jedne prostorno uvjetovane umjetnosti. Sasvim ću kratko još razjasniti njezine tehničke aspekte i

mogućnosti njezinog razvoja.
Arhitektura je volumen, osnova, visina i dubina, koji su sadržani u prostoru. Idealna četvrta dimenzija arhitekture je umjetnost.
Plastika je volumen, osnova, visina i dubina.
Slikarstvo je opisivanje.
Čelični beton je sredstvo, koje u stilskom i statističkom pogledu revolucionira modernu arhitekturu. Umjesto dekorativnih stilova pojavljuje se ritam i volumen. Umjesto statike sloboda, treba graditi neovisno o zakonu težine (vidio sam nacrt jedne jajolike kuće, i jedne druge koja je stavljena na livadu a da se nije obaziralo na toliko obožavane proporcije). Ova nova arhitektura odgovara umjetnosti, koja se zasniva na novim tehnikama i materijalima.
Zasad se, u slučaju ove idealne četvrte dimenzije arhitekture, radi o prostorno povezanoj umjetnosti, o neonu, fluorescentnom svjetlu i televiziji. Dopustite mi nekoliko maštovitosti o gradu budućnosti, jer, konačno, i „cite soleil", grad svjetlosti, ostao je samo fantazija.
Ovladavanje svjetovnim prostorom ili atomska bomba probudile su čovjekovu potrebu za zaštitom. Već se grade podzemne tvornice; uskoro će tamo nastati i cijela naselja, koja će se sastojati od bezbrojnih ćelija. Na kraju, čovjek će odustajati od svojih zahvata nad ljepotom prorode. U umjetnosti se govori o četvrtoj dimenziji, o prostoru, o umjetnosti povezanoj s prostorom. No o svemu tome postoje samo približne i nepotpune pretpostavke.
Jedan izbušeni kamen, jedan element što teži k nebu ili jedna spirala predstavljaju samo iluzionarno osvajanje prostora, oblike koji se u prostoru nalaze sa svoje četiri dimenzije.
Babilonska kula jedan je od najstarijih primjera nastojanja čovjeka da ovlada prostorom.
Stvarno ovladavanje prostorom pomoću ljudi odvajanje je od zemlje, od vodoravne linije, koja tisućljećima predstavlja osnovu čovjekove estetike i njegova osjećaja za proporcije. Tako nastaje četvrta dimenzija, a danas je, zapravo, tijelo u prostoru sadržano sa svim svojim dimenzijama. Prvi oblik vezan uz prostor, koje-ga je konstruirao čovjek, je balon.
Svladavanjem prostora čovjek je konstruirao prvu arhitekturu prostornoga vremena - avion.
Za ove pokretne prostorne arhitekture vrijede nove umjetničke fantazije. Nastaje nova estetika, svjetleći oblici koji se kreću kroz prostor.
Kretanje, boja, vrijeme i prostor osnovni su pojmovi nove umjetnosti. Podsvjesno kod čovjeka koji prolazi ulicom pretvara se u jedan novi koncept života. Stvaratelji započinju polako ali neminovno osvajati čovjeka sa ulice.
Umjetničko djelo nije vječno, čovjek i njegovi stvaratelji postoje u vremenu; ako je čovjeku kraj, dalje će vladati beskonačnost.

Prevela: Snježana Kasapović

Concetto spaziale, Teatrino, 1965.



Imao sam manje od 30 godina kada sam preuzeo odgovornost da režiram tu stvar i bio sam sav u oblacima jer sam odjednom imao enormna sredstva za taj jednosatni spektakl u ogromnom prostoru. Imao sam potpuno slobodne ruke

Phillipe Decouflé

Treba se kretati

Razgovarala: Agata Juniku
Snimio: Jasenko Rasol

Phillipe Decouflé: Bavim se ovom vrstom posla dvadesetak godina. Počeo sam u gimnaziji gdje sam radio male predstave, nakon toga sam završio školu kod Marceaua i bavio se mimom, zatim Nacionalnu školu za cirkus, a sa 18 godina sam se počeo baviti plesom. U početku sam radio sa Alwinom Nicolaisom koji me odveo u New York gdje sam uzimao satove kod mnogih profesora. Između ostalog, i u studiju Mercea Cunninghama. To je bilo jako dobro. Od 1981. do 1984. sam radio kao plesač u grupi Regine Chopinot, a onda sam, 1983. godine, s predstavom „Nejasna kava" pobijedio na natječaju koreografa u Bagnoletu. Nakon toga sam opet radio predstave i kratkometražne filmove. Prije 12 godina osnovao sam vlastitu kompaniju.

F Kako funkcionira vaša kompanija D.C.A.?

Ph. Decouflé: Već dvije godine smješteni smo u staroj toplani, praznoj betonskoj zgradi. Tu smo instalirali biroe, neku vrst velikog studija gdje pripremamo predstave, a imamo i malu producentsku strukturu.
Članovi kompanije se mijenjaju. Određena grupa ljudi vezana je određenim projektom. Na „Decodexu", na primjer, već dvije godine radi 25 ljudi. Nakon toga, ekipa će se promijeniti. Na nekom drugom projektu od tih ljudi ostat će ih možda 5, a ostali će otići negdje drugdje. Istina, nakon nekoliko projekata, recimo da se formirala neka stalna ekipa scenografa, kostimografa, i muzičara koji obično zajedno rade. Ali, sve ostalo se stalno mijenja.

F Koje biste projekte izdvojili iz svoje kazališne karijere?

Ph. Decouflé: Na početku, radio sam vrlo kratke predstave dužine 5 do 10 minuta jer su mi plesne predstave načelno uvijek bile dosadne. Tako je, međutim, bilo teško nastaviti jer je komplicirano prodavati tako kratke predstave, a naročito organizirati turneje. Prvi veliki spektakl bila je galaktička igra „Tranche de cake". Radnja se događala u svemiru i radilo se o bitci između letećih objekata. Zatim sam radio „Codex", nakon toga „Triton", predstavu koja je igrala na jednostavnu sliku, sporost i trajanje, što je bilo suprotno svim mojim dotadašnjim predstavama koje su jako fragmentarne. A ovo je bilo jako linearno. Zatim sam napravio jednu predstavu o cirkusu. Pozornica je bila konstruirana kao za cirkus, ali nastupali su plesači. Sljedeći komad, „Petites Pièces montées" je bio vrlo filmski iskonstruiran. Onda se dogodio „Decodex", a u međuvremenu kratkometražni filmovi. 1989. godine sam radio kao asistent redatelja jednog dijela svečane parade u povodu 200 godišnjice revolucije. To je bilo korisno jer sam tada vidio kako se postavlja jedan golemi spektakl i kako se vodi 2.000 ljudi, što mi je jako pomoglo u Albertvilleu 1992. godine.



F Ceremonija otvaranja i zatvaranja tih Olimpijskih igara učinila vas je planetarno poznatim.

Ph. Decouflé: To je bila prilika mog života. Imao sam manje od 30 godina kada sam preuzeo odgovornost da režiram tu stvar i bio sam sav u oblacima jer sam odjednom imao enormna sredstva za taj jednosatni spektakl u ogromnom prostoru. Imao sam potpuno slobodne ruke. Mogao sam čak i intervenirati u arhitekturu prostora pa sam izbušio tunele da bih napravio izlaze iz zemlje i još mnogo toga. Sve to dogadalo se oko teme koja je bila ljepota pokreta. Čistoća sportskog pokreta i sportskog čina kao takvog.

F Ceremonija je bila bitno drukčija od uobičajenih masovnih sletova kakvi se organiziraju u ovakvim prilikama.

Ph. Decouflé: Ideja je bila da se pronađu poruke koje će biti vrlo jednostavne, koje će

Svaki put pokušavam ponovno preispitati i promijeniti stvari. Naravno, s vremenom se neke stvari iskristaliziraju i nastane neki stil, ali to u principu nije ono što želim. Jer, kada više nismo u stanju svaki put svoj projekt kompletno obnoviti, stil postaje naša slabost

shvatiti svatko na bilo kojem dijelu svijeta i koje vizualno mogu biti tretirane onako kako i inače volim raditi, dakle, u estetici i duhu prilično drukčijem od onoga što se obično radi na takvim vrstama manifestacija. Nastupalo je možda 500 profesionalaca, a 4.500 ljudi bili su volonteri, školarci, djeca, vojnici. A volonteri obično ne razumiju ništa od onoga što rade. Zato u vas, kao šefa koji ste odgovorni za sve, imaju maksimalno povjerenje i vrlo su sretni kada rade nešto drukčije. Bilo je doista jako, jako dobro. Bila je to čarobna godina.

F Olimpijada Vas je proslavila, ali u umjetničkim krugovima se vašim centralnim projektom ipak smatra projekt što ga čine predstave „Codex" i „Decodex".

Ph. Decouflé: Sve skupa krenulo je od knjige Codex Serafiniano Luigia Serafinija koju sam otkrio prije dvanaestak godina u jednom prašnjavom studiju. Riječ je o enciklopediji napisanoj na nepostojećem i nerazumljivom jeziku. Ali, srećom, knjiga ima mnogo ilustracija i razumljiva je preko crteža koji su gotovo dijabolički precizni. To su crteži mikroba, biljaka, cvijeća, životinja, reproduktivnih organa. U knjizi je zapravo na skroz apsurdan način opisana neka vrsta krajnje preciznog i nerazumljivog paralelnog univerzuma u kojem se polazi od manjih stvari i kreće ka većima da bi sve završilo solarnim sistemom. Knjižica me impresionirala jer dokazuje da se, kad se stvari uzmu ozbiljno, može pričati i o najglupljim mogućim stvarima. Nikada do tada nisam vidio nešto toliko precizno i toliko ludo. I rekao sam si - „idemo, uzet ću isti princip i pokušati razviti neku vrst rječnika, napraviti enciklopediju tako da u predstavu mogu staviti sve što mi padne na pamet, spojiti sve elemente, od najsitnijih ka najkrupnijima". Napraviti svijet koji će se listati kao knjiga u kojoj možemo, na primjer, preskočiti i dvije stranice, a da pritom ne izgubimo osnovni smisao.

F Deset godina kasnije dogodio se „Decodex". Što ste to „dekodirali"?

Ph. Decouflé: Napravio sam, dakle, prije 12 godina predstavu koja mi je jako draga. Snimio sam čak i jedan kratkometražni film o njoj. Nakon nekoliko godina ponovno sam počeo razmišljati o njoj i kada sam otkrio neke nove stvari kao, na primjer, projekcije filmova na tijelu i slično, sjetio sam se da bi to moglo biti dobro za „Codex". Malo pomalo, zaželio sam ponovno raditi na predstavi. U početku sam namjeravao obnoviti dio stare predstave. Međutim, vidio sam da ima stvari koje ne valjaju, da su se pojavile neke nove ideje i novi plesači koji mogu evocirati nešto sasvim drugo. Tako da smo pošli od iste teme i istog principa, ali napravili potpuno drukčiju predstavu. I mogao bih raditi tako u beskonačnost, ali mislim da ću drugi put ipak raditi nešto sasvim drugo.

F Neki teoretičari su već uvrstili vaš stil u kazališni rječnik pod nazivom „dekufleizam". Što bi to bilo?

Ph. Decouflé: U osnovi, ja sam plesač, ali volim koristiti različite tehnike plesa, mime, glume i pjesme. Mnogo važnosti posvećujem sceni, kostimima i specijalnim efektima. Zapravo, volim raditi fantazmagorije od predstave.

F U Vašim koreografijama ima dosta cirkuskih elemenata.

Ph. Decouflé: Da, premda moje predstave nisu i ne žele biti cirkus. U principu, taj način rada funkcionira dobro jer se sve brzo odvija i krcato je mnogim stvarima. To je kao da šetate u samoposluzi - ima svega za piti i jesti i vi birate ono što hoćete uzeti, a ostalo ostavite. Tako je i u predstavi - mnogo stvari koje se mogu odabrati i svatko uzima dio koji želi i koliko želi. Ljudi se na mojim predstavama zabavljaju, za razliku od drugih plesnih predstava.

F U „Decodexu" se jako ističe vaš specifičan odnos prema tijelu. Ono je gotovo neprekidno nečim opterećeno ili manipulirano raznim produžecima, protezama i drugim mehanizmima.

Ph. Decouflé: Riječ je o više stvari. Kao prvo, u osnovi pokušavam tražiti stvari koje nisam često vidao. U klasičnom plesu ideja je da su svi stvoreni jednaki, ljude se pokušava formatirati i natjerati da svi rade istu stvar u isto vrijeme. Ja polazim od obrnutog principa. Svi smo različiti jedni od drugih i ono što je zanimljivo jest pokazati te razlike i igrati se s njima. Afirmirati različitost. Općenito se, dakle, igram, koristeći specifičnosti ljudi, činjenicu da nemaju istu težinu niti isti broj odjeće (što već stvara neuravnoteženost) i vidjeti što mogu izvući iz toga. Ovdje je, kao prvo, tema putovanje po imaginarnoj enciklopediji i težnja je bila modificirati funkcioniranje ljudskog tijela, dodajući različite udove, deformirajući te mijenjajući odnose težine i kompulzije. To je vraški zanimljivo. A nikada nije bilo formalnih istraživanja o tome kako se može produžiti pokret, dodati različite umjetne dijelove. S druge strane, to se sjajno integrira u temu biljaka, vode, mikroba i sličnog.

Inače, cijeli taj pristup tijelu dolazi od toga što je jedan od mojih najboljih prijatelja sa 18 godina imao rak i morao amputirati nogu. To me je duboko obilježilo. Vidio sam sebe kako se, pasionirao tijelom, počinjem baviti plesom i vidio sam svog najboljeg prijatelja koji više nije mogao hodati. To me frapiralo. Kasnije je on naučio hodati kao kengur, skačući. Genijalnim mi se učinilo kako se može preokrenuti situacija kod hendikepirane osobe. Plesao sam s njim i napravili smo duo za tri noge. Od tada me stalno zanima modifikacija funkcioniranja ljudskog

tijela. Mnogo se zanimljivih stvari može istraživati. Dovoljno je, recimo, imati u ruci jedan uteg i kompletno se mijenja smjer tijela. Na temelju toga se već mogu početi raditi neki drugi eksperimenti.

F Pridržavate li se nekih pravila u radu, odnosno slijedite li neku kazališnu teoriju?

Ph. Decouflé: Ne pridržavam se nikakvih pravila. Radim na vrlo anarhičan način, bez metoda. Susrećem se s prijateljima i s njima izmjenjujem ideje. Trenutno upravo počinjem razmišljati o novoj predstavi, ali nemam nikakvu teoriju. Svaki put pokušavam ponovno preispitati i promijeniti stvari. Naravno, s vremenom se neke stvari iskristaliziraju i nastane neki stil, ali to u principu nije ono što želim. Jer, kada više nismo u stanju svaki put svoj projekt kompletno obnoviti, stil postaje naša slabost.

F Gdje biste smjestili sebe, odnosno svoju kompaniju, unutar aktualne europske plesne i kazališne scene?

Ph. Decouflé: Ne znam gdje sam. Mi smo u specifičnoj situaciji. S jedne strane, još uvijek istražujemo, mlada smo grupa koja još uvijek vibrira i koja se kreće, a u isto vrijeme, od Olimpijskih igara smo u Francuskoj relativno poznati. Zapravo, u odnosu na druge grupe suvremenog plesa, mi smo nevjerojatno popularni. Možda smo najviše na turnejama. Onda, kao grupa, još uvijek imamo potpuno malu i ne baš čvrstu strukturu. Ni ja još uvijek nisam svoj na svome i ne znam, na primjer, što ću sljedeće raditi. Postoji, dakle, ta mješavina fragilnosti i solidnosti, koja je prilično začuđujuća. To što mi radimo nije čisti ples, plesači nisu uistinu plesači, tu je prije riječ o ironiji. Ne znam gdje smo. Daleko smo i od teatra jer u našim predstavama nema naracije, malo je teksta. Ono što mi radimo, nazvao bih spektakularnim spektaklom. Općenito govoreći, inzistiramo na mješavini kultura, rasa, što je, vjerujem, budućnost naše generacije. Treba se kretati.

F Mislite li da to što radite više pripada budućnosti?

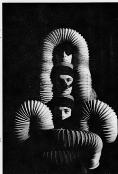
Ph. Decouflé: Ne znam. Mislim da svatko treba raditi ono što mu se radi. Nijedno pravilo nije dobro za sve. Meni se to sviđa. Obožavam putovati, isprobavati sve što vidim u prolazu, sve to miješati i onda raditi različite stvari. Kad bih mogao živjeti od toga, bilo bi to sjajno.

F Tko je sve utjecao na Vas?

Ph. Decouflé: Na mene je utjecalo mnogo ljudi: utjecali su nadrealisti (ono što o njima znam), Bauhausovci, Oscar Schlemmer (nisam nikada vidio što je radio, ali sam puno čitao i gledao njegove crteže). U plesu, puno je koreografa koje volim - Alwin Nicolais s kojim sam radio, Merce Cunningham koji radi najljepša istraživanja u koreografiji, Pina Bausch i mnogo drugih. Na mene su puno utjecali još film i slikarstvo. Naročito nadrealisti.

F Napravili ste i sami tri kratkometražna filma. O kakvim je filmovima riječ?

Ph. Decouflé: Filmovi su vrlo jednostavni, snimljeni s vrlo malo pokreta kamere. Više inzistiram na koreografiji unutar samog kadra, na prostornim odnosima, inverzijama, multiplikacijama. Ti filmovi su vrlo grafički - kao crteži koji plešu.
U filmu „Codex" radi se zapravo o snimljenom plesu. To je vježba koja odgovara na pitanje što to znači snimiti ples. Jer kamera mijenja sve. Dio tog filma uvrstio sam na početak predstave „Decodex". Ispitivao sam, na primjer, kako na ekranu stvoriti dojam mase. Na sceni je dovoljno 7 ljudi-mikroba, a da bi se isti efekt postigao na filmu, ispred kamere treba 25 malih mikroba. Taj film je vrst studije o tome kako se mijenjaju odnosi - ravna linija postaje krivudava, četverokutni prostori postaju trokutasti. „Codex" je rezimirana, snimljena istoimena predstava. Drugi moj film, „Petites Pièces montées" je samo o idejama slike, čisto vizualan i ne priča apsolutno ništa. Posljednji, „Le p'tit bal" je napravljen prema jednoj pjesmi, to je u stvari crtani jezik - ilustrirao sam pjesmu koju jako volim. To je bila vježba krupnog plana. Svi moji filmovi su zapravo studije o filmu.



Decodex

F Autor ste mnogih reklama kao i dva nagrađena spota za grupe „New Order" i „Fine Young Canibals".

Ph. Decouflé: Da, sve to radio sam, kao prvo, za lovu, ali sam ih također shvatio kao pripreme za nešto drugo. Svaki put pokušavam nešto novo, naprosto iskušavam, isprobavam stvari. Težim novim idejama, novom ponašanju, služim se reklamom, video spotovima ili bilo čim drugim jer su to sredstva pomoću kojih razvijam nešto drugo. Ali, nemam nikakvu posebnu filozofiju pravljenja reklama.

F Koji je Vaš sljedeći projekt?

Ph. Decouflé: Imam mnogo ideja, ali ne znam. Jednog dana bih se doista želio baviti filmom, postati pravi sineast. Želio bih raditi mjuzikl komedije. Za sada se pripremam. Kako nisam završio filmsku školu, pokušavam učiti radeći na malim stvarima. Osim toga, siguran sam da ću jednog dana raditi i cirkus.

Čarobnjak iz Oza

poučna priča o tome kako je Lew Hunter po drugi put sišao među Hrvate

Piše: **Martina Aničić**

U zemlji Oz snimaju se stotine i stotine filmova, tisuće televizijskih serija i drama... Scenarije pišu svi, uključujući i taksiste, a poziv je cijenjen i dobro plaćen. Igra se po pravilima i šanse, općenito, nisu loše. U zemlji Oz.

U stvarnom svijetu snima se nekoliko filmuljaka godišnje, televizijske serije isti su ti filmuljci razrezani na tri dijela, a televizijska drama je sama po sebi... ah, well...

Bilo je sumorno kolovoško nedjeljno prijepodne kad se Dorothy ukrcala, zajedno s još petnaestak njoj sličnih, u autobus koji je kretao prema Grožnjanu u kojem je dan kasnije započinjala druga po redu Ljetna filmska akademija (u daljnjem tekstu LJFA), zajednički projekt Akademije dramske umjetnosti iz Zagreba, Ohio Universityja iz Athensa (OH, USA) i Centra za dramsku umjetnost (Open Society, Zagreb). Sastojala se ove godine od dviju radionica - scenarističke i producentske - od kojih se Dorothy, nemajući nimalo smisla za logično raspoređivanje materijalnih sredstava, odlučila za prvu.

Toto je bio spakiran u kartonsku kutiju i smješten na dno torbe, zajedno s baterijama i mišem, spreman za uporabu. Toto je bio prijatelj i kao takav uvijek spreman otkazati suradnju u najnezgodnijem trenutku. Dorothy se nadala kako mu to neće i ovaj put pasti na pamet. Sasvim je dovoljno bilo to što je ljetos pojeo pola scenarija. Zaboga, kao da ga ne hrani dovoljno...
Prošlogodišnja iskustva nisu bila dovoljna da bi Dorothy zaključila bilo što preciznije o dvotjednom seminaru prema kojem se autobus sporo valjao. I da bude sasvim iskrena, očekivala je klasični seminar - red (mali) posla, red (veliki) zabave. U walkmanu je Benny Goodman, s polovičnim uspjehom, pokušavao popraviti dojam kišnog dana, a Dorothy je gledala kroz prozor i mislila kako bi zapravo bilo mnogo bolje da je ostala doma i pošteno se odmorila, nakon traljavog godišnjeg odmora i mnogo, mnogo posla.

U prednjem dijelu autobusa sjedio je ... hm... šezdesetak godina star, poprilično krupan, onizak, kuruzan i odgovarajuće blijedorumenkastoput. Imao je kameru koju je neprestano koristio, smijući se i veseleći svemu i svakome, baš poput tipičnog Amerikanca kako ga vidi dobro odgojeni Europljanin, dresiran da svoje mišljenje i osjećaje pristojno zadrži za sebe. Dorothy je, kao dobro odgojena Europljanka, zadržala za sebe svoje mišljenje, nakon što je Amerikanac uspio posijati kameru u nekoj usputnoj birtiji, poslije čega se autobus morao vratiti trideset kilometara i pokupiti kameru koja je (srećom ili čudom) ostala na mjestu.

„Amer!", pomislila je, blagonaklono se smiješeći u sebi. Jer Dorothy još nije znala da je upoznala čarobnjaka.



* * * * *

Djeca i škola uvijek počinju ponedjeljkom koji je stoga i najomraženiji dan u tjednu. Doručak je posijao sjeme sumnje u srce onima koji su prethodne večeri, po obroku od tjestenine i srnećeg gulaša, prerano zaključili kako se mogu nadati da LJFA neće biti fešta samo za dušu. Čarobnjakovi učenici podijelili su svima papir s rasporedom LJFA i tim jednostavnim činom započeo je put prema devetom, stvaralačkom krugu pakla.

Iz papirića se lijepo vidjelo da gospodin **Lew Hunter** s UCLA, Kalifornija, drži predavanja svakog dana od 9.30 do 13.30, da je prije toga doručak a poslije toga ručak poslije kojeg se radi s mentorima (prof. Ohio University, David O. Thomas; prof. ADU, **Nenad Puhovski**; prof. ADU, **Vjeran Zuppa** i čovjek-fantom, prof. ADU, **Branko Ivanda** za kojeg su mnogi tvrdili da postoji no koji je to s uspjehom dokazao tek tjedan dana kasnije) poslije čega se radi samostalno, a sve to prije večere poslije koje se gleda film. Jedna je večer rezervirana za posebnu, svečanu večeru, a jedan dan za veseli izlet.

Posebno upozoreni kako u zemlji Oz nije uopće zamislivo zakasniti ma i minutu, a kamoli čitavu akademsku četvrt, pohađatelji Scenarističke radionice uspinjali su se u 9 sati i 28 minuta stubama prema Lovačkoj sobi (kasnije prikladno nazvanoj Hunter's Room) u kojoj se održavalo jutarnje predavanje. Sjeli su, a onda se najprije predstavio Lew Hunter. Još su u Zagrebu svi znali kako se radi o velikom igraču, pa se činilo da se Lew predstavio vrlo skromno (za američke pojmove čak nepojmljivo skromno). Onda su se predstavili ostali. Rekli su kako se zovu i što rade i zašto se zapravo bave filmom. Dorothy je rekla da se filmom bavi iz lijenosti, jer joj se ništa drugo nije dalo učiti, te da sanja da dobije na Lotu i do smrti ne radi ništa. (Nije rekla da nikad u životu nije igrala na Lotu.) Čudno su je gledali. Prva domaća zadaća nije bila osobito teška. Trebalo je napisati tri ideje za tri filmske priče, svaku u jednoj ili dvije rečenice. Whew, that was easy, zaključile su Dorothy i cimerice, uredno istipkale svoje briljantne zamisli pa odjurile u toplu grožnjansku noć na party dobrodošlice.

Sljedećeg jutra svi su čitali svoje ideje i uz pomoć čarobnjaka i svojih kolega odabrali jednu od njih za daljnji rad, s pravom da se predomisle najkasnije do petka. Dorothy se odlučila za zamisao koja joj se činila genijalnom i popodne o njoj razgovarala sa svojim mentorom, prof. Davidom Thomasom iz Ohia. David ju je sve vrijeme usmjeravao u skladu s receptima zemlje Oz u kojima je čarobnjak bio vrhunski kulinarski majstor: Čiji je to film? tko mu je glavni junak? uvod-zaplet-kulminacija-rasplet; good guy, bad guy...

Duboko uvjerena kako u ruci ima prvorazredan materijal, a u glavi čistu sliku o njemu, Dorothy se uputila u sobu da bi, kako joj se činilo, obavila taj rutinski posao razvlačenja prvobitne zamisli na

sinopsis od dvije stranice. U sobi je zatekla cimerice u stanju povišene mentalne temperature. Neko su vrijeme sjedile u tišini koju je narušavalo samo bjesomučno struganje olovki po najstrašnijoj noćnoj mori svakog pisca, praznom bijelom papiru. Dorothy je ispisivala stranicu za stranicom. Očajnički nastojeći dovesti svoju priču do logičnog raspleta, sve ju je više zapletala, udaljujući se svakom riječju sve više od mogućnosti da svoju genijalnu zamisao privede logičnom kraju. Bližila se već ponoć, kad je jedna od cimerica odustala, pokrila se preko glave i zaspala, dok su druge, zajedno s Dorothy, počele otpuhivati, stenjati i ispod glasa zapomagati. Činilo se da njihova hiperprodukcija riječi ne daje željene rezultate.

Dorothy je napokon toliko zapetljala da je odlučila potražiti pomoć i zamoliti cimerice da poslušaju njezinu priču. Svaka sugestija bit će dobro došla. I to je ono što se, za Dorothy, pokazalo najvećom vrijednošću LJFA. Dok je prije toga živjela duboko uvjerena da je pisanje usamljenički posao koji se nužno odvija samo i isključivo u glavi pisca i da se njegove ili njezine stvaralačke muke ni po koju cijenu ne smiju otkriti javnosti, te je noći shvatila od kolike je pomoći i koristi čuti što o tvojoj pisaniji misli netko drugi. Prijedlozi su pljuštali sa svih strana, sve jedan suvisliji od drugog. Dorothy je i opet pomislila kako je riješila priču, pa se odlučila malo odmoriti i pomoći cimericama svojim primjedbama. Prestrašle su s jednakim žarom i druga dva sinopsisa i upravo kad se činilo da se noć privodi sretnom kraju, u glavi svake od njih započele su se paliti male crvene žaruljice. Ali ako ovo onda mi neće štimati ono jer kako je ona mogla biti tamo ako je u isto vrijeme on i tko će to poslije primijetiti a tko neće i kako ću ih onda prebaciti tamo ako nisu uspjeli pronaći ono što se malo bez veze našlo baš ondje...
Vrzino kolo krenulo je iznova. U pola četiri, duhanskim dimom nadimljena, no vatrom duha neogrijana, Dorothy je hladnokrvno zgužvala svoju genijalnu misao, hitnula je pod krevet i u roku od deset minuta sastavila posve suvislu intimističku storiju o nesretnoj ljubavi, pa zaspala snom pravednice.

* * * * *

Što od rada, a što od Sofijine zelene grappe, sudionici seminara sljedećeg su jutra djelovali kao prilično otužna družba. Čarobnjak je bio, kao i obično, nepodnošljivo dobro raspoložen što je, srećom, zarazno. Pokazalo se, tijekom sljedeća dva dana, da su (usprkos naizgled neopterećenoj atmosferi) svi svoj posao shvatili ozbiljno, a krajnji rezultat ogledao se u petnaestak sasvim pristojnih (čak i više od toga - ovo je klasični dobro odgojeni europski understatement) filmskih priča.

Odasvuda je malim Grožnjanom odjekivalo lupkanje pisaćih strojeva dok su zbunjeni domoroci i do tri puta dnevno padali preko ubogih sudionika seminara koji su na klackalicama, zidićima, ogradama groblja i sličnim ljupkim mjestima uporno proizvodili tvorivo za dobivanje one slatke male figurice koju s uspjehom možete rabiti kao pritiskalo za papir ili pridržavalo za vrata.

U sobi se situacija naglo pogoršala. Selma je spavala dva sata dnevno (zapravo, noćno) ambiciozno razrađujući bolnički krimić; Anita je padala u stupor gubeći svoju sjajnu priču u nizu nepotrebnih detalja; a Dorothy je u petak s očajem shvatila da neće završiti scenosljed u predviđenom roku. A u subotu se trebalo ići na izlet... Trebalo se, možda po posljednji put te sezone, okupati u moru... Teška i preteška srca, Dorothy se pridružila grupici zaostalih s radom i odrekla se jednog od svojih najvećih užitaka, morske vode.

Odmahavši autobusu koji je sretnije sudionike odveo u smjeru Crvenog otoka, Dorothy je uzela veliku šalicu kave, veliku čašu soka i veliki sendvič s pršutom i otišla u Hunter's Room. Imajući po prvi put u tjedan dana stolac ispod stražnjice i stol ispod bloka s papirima, prihvatila se posla i u pola tri nesretni je scenosljed napokon bio gotov. Svih pedesetak scena, uredno posloženih i opisanih s po nekoliko suvislih rečenica ponosno se širilo papirom. Iako je neodlazak na izlet izazvao nimalo diplomatsku razmjenu mišljenja između Dorothy i, inače sasvim dragog, čovjeka koji je dužnosti i grupu sklon shvaćati ponešto preozbiljno, ipak se isplatilo.



Svečana večera protekla je u revijalnom tonu, a Dorothy se osjećala laganom kao balon. Njezin je dio posla bio zapravo, gotov. Preostalo je još samo uredno istipkati scenosljed i - neobavezno, u skladu sa željama i mogućnostima - ispisati dijaloge prvih desetak scena. Ma, piece of cake, rekla si je Dorothy. I ovaj je put imala pravo.

mali pokušaj rekapitulacije

Do kraja seminara stvari su se odvijale sasvim ležerno, a najveća Dorothyna teškoća bila je u malenosti Grožnjana koja je, poslije desetak dana, počela izazivati klaustrofobiju. Dva koraka lijevo i pol koraka ravno i već si tu... a Dorothy voli otvoreni prostor, što se može.

Posljednje su se večeri dijelile diplome s tipfelerom i jele vočne torte. Aplauz je pokazao da je za najbolju priču sezone aklamacijom izabran „Tow truck", film to be Ivana Gorana Viteza o „pauku" koji, nemajući o tom pojma, preko pola grada vozi automobil-bombu za kojom jure švedski teroristi.

Bio je petak kad su se seminarci potrpali u raznorodne automobile (a neki, bome, i u autobus koji je kasnio), izmijenili adrese, zakleli se jedni drugima na vječnu vjernost i uputili se svojim putem. Dorothy i Neven iskrcali su Gorana u Puli, okupali se, definitivno po posljednji put te sezone, u ledenom moru, u Lovačkom domu večerali (shvativši s užasom da im je Sofijina kuhinja znatno stisnula želuce) i naposljetku, praćeni gromovima, munjama i obilnim padalinama, oko ponoći stigli u Zagreb.

Što je Dorothy, zakleta protivnica ljetnih škola i seminara, naučila? Da razgovor o onom što se radi katkad može biti od neprocjenjive koristi. Da nas izrada scenosljeda (što je prije slutila a sad se samo potvrdilo) spašava onog strašnog trenutka kad se, buljeći u papir ili ekran, prazni poput zrakopraznog prostora, pitamo „A što sad?". Da se za deset dana može napraviti posao. Da puno rada uguranog u kratko vrijeme daje bolje rezultate od malo rada rastegnutog na dugo vrijeme. Još? Pa zar ovo nije dosta?

A čarobnjaka namjerno ostavljam za kraj. Ono što se isprva činilo iritantnom američkom navikom - apsolutno oduševljenje svakim slovom koje netko napiše, pokazalo se - u spoju s kratkoćom vremena - mudrim pedagoškim postupkom. Čarobnjak nije to što jest bez razloga. Jer on zna kako se to radi. I zna kako se to podučava - diskretno, tako da ni ne primijetite, tako da mislite da ste sami obavili cijeli posao. A i jeste, jer upravo je to bila svrha LJFA. Čarobnjak zna da se ljude ne treba hraniti, nego ih treba naučiti da se hrane sami. A i mi smo njega nešto naučili. Po prvi put u karijeri, na opće zaprepaštenje svih koji ga znaju, Lew Hunter zakasnio je dvadeset minuta na predavanje.

C A S T

ČAROBNJAK
Lew Hunter

DOROTHY
Martina Aničić

CIMERICE
Anita Jelić
(žena na rubu živčanog sloma)
Selma Dimitrijević
Marina Tenžera

TOTO
himself

BIG BOSS
prof. Vjeran Zuppa

ČOVJEK KOJEG NEMA
prof. Branko Ivanda

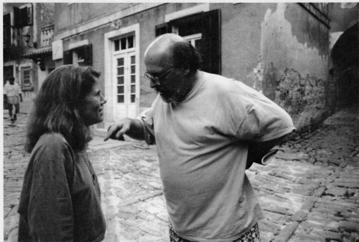
ČOVJEK KOJI ŽIVOT SHVAĆA OZBILJNO
prof. Nenad Puhovski

CATERING
S O F I A
(God bless her)

and very special thanks to Sadica

AND THEY BUILT IT ONLY FOR US ?

Piše: **Jasna Bilušić**



Kolovoz ljeta '96. Istarskim ipsilonom hitam ka sjeveru. Hrabrim zaokretom skrećem na bijelu cestu. Rez. Nevjerojatno! Opet! Prostorno-vremenski gap! Istra je puna crnih rupa: čovjek samo na tren zavrluda i mam ga snađu čuda! Obuzme ga nekakav djetinji avanturistički duh, za tren povjeruje svojoj ustreptaloj mašti i čak si dopusti da ga bude malo strah. Medijevalnom patetičnom gestom prkosno zaprijeti nesklonim si bogovima, dotakne u njedrima skriveni rubac svoje tajne ljubavi, stegne bedra oko vrelih životinjskih sapi i hrabro krene u susret svojoj sudbini...

Zaustavljam se na čas da iz donjeg rakursa uživam u tamnim konturama legendarnog gradića koji se propinje ka olujnom nebu. Kako je prokleto nesavršeno čovjekovo pamćenje! Zašto mi ovaj Grožnjan opet izgleda drukčije?

Razmišljajući o tom fenomenu, ne mogu se othrvati nadolazećem mi flash-backu...

Srpanj ljeta '95. Vreli autobus veselo vijuga prema gradiću na brdu. U autobusu mnogo mladih glava, i poneka starija. Čuju se razni jezici. Brbljavo družtvance sa slobodnih sjedala posprema razbacana pomagala za preživljavanje duge vožnje: pronicavo oko (i uho) može iz izloženog zaključiti da ovu neobičnu grupu povezuje interes, ljubav i strast prema filmu. Jedna plavokosa glava s malom kamerom u produžetku odjednom ushićeno uskliкne - tipična američka intonacija: „Wow! This is it? What was the name... It's wonderful! It looks sooo old! And they built it only for us?"

Blesavo šarmantno, mislila sam tada.

Godinu dana kasnije mislim i pitam se: kako može biti da si netko u životu uzme pravo da bude neznalica, i da zbog toga ne ispašta?

Uskakem u svog uzdahtalog prašnjavog ata i žurno okončavam svoje putovanje.

Na glavnom, centralnom i jedinom grožnjanskom trgu susret s poznatim licima. I plavokosa junakinja je ovdje, ove godine savršeno opremljena za krstarenje za ovu priliku specijalno još više pokrvgavljenim grožnjanskim ulicicama. Iskrcava



se kompjutorska oprema. U studentskim rukama zamjećujem zavidan broj brižno utorbljenih laptopa: dobro je, mislim si ja u sebi, dobro je... Priželjkujući kontinuitet prostora i vremena, slijedim prošlogodišnje tragove do jedinstvene građevine, ne bez razloga još davno prozvane Dracula, naše spavaonice i bolnice, utočišta i poprišta borbi kreativnog duha i iscrpljenog tijela. Oduševljeno otkrivam da me moj krevet vjerno čeka, i dirnuta tim neočekivanim detaljem, trudim se da zadržim nadiruće, gorke misli o, po tom pitanju, sve rjeđoj kvaliteti kod ljudi... No bogovi ne dopuštaju takav cinizam, pogotovo ne na samom početku dvotjednog nam dobrovoljnog zatvora: šalju mi u sobu prekrasnu dušu koja je i prošle godine dijelila sa mnom ovaj posvećeni prostor. To me definitivno slama. Shvatim: to je dobar znak.

Jutro me zatiče spremnu i čilu. Sa svojom bebom pod rukom krećem prema dvorani u kojoj ću, za razliku od prošle godine kada sam začela svoje čedo u scenarističkoj radionici Nezavisne filmske akademije, ove godine naučiti kako da to nejače osovim na noge i otpravim ga u okrutni svijet filmske realnosti zvane Produkcija.

Produkcija.

Nije da ne znam što ta riječ znači. Ipak, koga vraga? Producirati film? Moi? Isuse, kaj ja delam tu? Pa sve kaj sam htjela u životu je bilo da ispričam priču! Ja se ne razmem u brojke, ja nemam lovu, ja nisam tak pametna da ju otmem od drugih, ja... Sve mi se to, i još štošta drugo mota po glavi dok mudro šutim i promatram ispred sebe jednog gospodina i jednu gospođu koji se zovu producenti. **Lisa Bruce** i **Robert Nickson**. Orenda Production, New York. Nema foliranja, ljudi su pravi. Independent. Art. Već prvi dan moje kolege i ja shvaćamo da svijet o kojem oni govore i svijet kojeg mi predstavljamo blago rečeno nije isti svijet. Oni stalno lova pa lova, a mi, da, ali kako bez love? Ustanovljuje se naoko svima blizak termin low budget film. OK, to nas zanima. Ne želimo biti sitničavi i trošiti vrijeme na objašnjavanja kako film od tri milijuna dolara za nas nije low budget film, no pravi nesporazum izbija oko pitanja statusa producenta i redatelja. Naravno, iako svi znamo da bez para nema ni igračke, ovaj dio svijeta još uvijek voli misliti kako je najbolje da svatko radi svoj dio posla, što će reći da producent nabavlja lovu, a redatelj se bavi umjetnošću. Ameri se nekako ama baš nikako ne slažu s tim. Činilo se kako će ovo nerazjašnjeno pitanje brzo biti zaboravljeno, ili pak shvaćeno along the way, no nekako se stalno vraćamo i spotičemo o nj, dokazujući jedni drugima na nadolazećim primjerima definitivnu nepremostivost tih razlika. Što za njih znači independent? Što je independent za nas? O artu da ne govorimo! I kaj uopće art? Izlišna pitanja. Pa ljudi moji, pa mi uopće nemamo nikakav film! Pa mi moramo biti sretni da nam se uopće desi film! Ček', ček', kak' to misliš da nam se desi? Pa nije to potres pa da se desi... Tu Ameri već dugo šute, gledaju nas i slušaju kako se međusobno svađamo na nekom njima nerazumljivom jeziku, a sigurno si štošta i misle. Ukratko, prvi dan seminara produkcije bio je više nego koristan, jer se ovaj dio razgovora ionako morao obaviti prije ili kasnije, s Amerima ili bez

njih.
Bob i Lisa, koncentrirani i profesionalci kakvi već jesu, nisu se dali zbuniti ovakvim početkom, nego su dapače zategnuli uzde i u sljedeća dva i pol dana ispredavali glavninu materijala koju studenti New York Universityja slušaju kroz cijelu godinu! Precizno iznoseći silne brojke i još silnije argumente za te iste brojke, polako nam daju sliku američke filmske industrije u malom, odnosno mišljenja i pravljenja filmova izvan zastrašujuće i već pomalo besmislene hollywoodske mašinerije. A to je mišljenje danas zajedničko ne samo malim američkim produkcijama, već i glavnini europskih, kojima ćemo se i mi kad tad morati okrenuti.

Istina.
Kako je cilj svakog seminara da njegovi polaznici nešto nauče, a ne da se učvrste u vjerovanju kako su sve ono važno znali već i prije, svesrdnu pomoć u približavanju i prevođenju u našu praksu ovih grozomornih i nimalo romantičnih činjenica pružili su nam naši profesori, pravi ljudi od filma bez kojih cijele ove škole ne bi niti bilo, gospoda **Rajko Grlić** i **Nenad Puhovski**. Držeći nas stalno na oku, diskretno usmjeravaju i nas i naše predavače u smjerove koji im se čine najinteresantnijima i najkorisnijima.
Toliko se već toga reklo da mi svaki pogled na moju osamljenu bebu na sred stola para srdce i izaziva roditeljsku tjeskobu pri pomisli na njenu budućnost. Ona, tako nevina i iskrena, odjednom raščerečena brutalnim brojkama, prljavim kalkulacijama i potrošačkim strastima. Zar to tako mora biti? Bob i Lisa nalaze vremena da pročitaju radne scenarije, moj i mojih kolega. Žudno i sa strepnjom iščekujemo njihove reakcije: pa, bogati, ipak nas čitaju prave face iz pravog biznisa!
Kao i svako pretjerano iščekivanje, i ovo završava pomalo razočaravajuće po naše genije. Kao i svi pisci, očekujemo raspravu o likovima, o onoj ključnoj sceni kad glavni lik učini ono, a onda se dogodi ono, o psihologiji ključnog momenta cijele priče, itd., itd., a zauzvrat dobivamo proklete brojke i ono najgadnije pitanje ravno u čelo: a za koga vi radite taj film? Kako za koga, ushlapirimo se mi. Pa to je topla ljudska priča, ili to je okrutna storija o ratu u našoj domovini... Krenemo se mi uzrujavat'. Nato će starina Bob: „Ljudi, mislite na to kako će vaš film razumjeti prosječna američka domaćica!" Nervozni treptaji. Poradi i bahatost. Američka domaćica, bah! Što me briga za neku tamo babu koja cijeli život nije makla, da prostite, dupe iz svog sela! Pa ne radimo mi film za nju... „A za koga, ako ne za nju?" Bob će nama. „Pa takvih je devedeset posto! Ako one ne gledaju, ne gleda vas glavnina gledateljstva!" Bam! Opet istina. Realnost! „Možda vi ne ciljate na američko tržište, ali razmislite da li se europsko i američko tržište dosita toliko razlikuju? A ako vam se film ne prodaje, to znači ne gleda, gdje je njegova svrha?" Tacet. Fakat, ima nešto u tome. Buba je u uhu. Ali sve je to još jako daleko. Predaleko da bi se zaboravila vatra koja te grijala sve one bezbrojne noći provedene pred ekranom, onaj osjećaj koji ti je govorio: to je to, tako je bilo, to se prepoznaje, ne trebam objašnjavati, to se podrazumijeva, znat će se što to znači...
U sljedećih nekoliko dana suočavamo se s tragičnim podacima hrvatske poratne situacije glede filma kao takvog. Hrvatska ima 25 kinodvorana. Broj gledatelja po hrvatskom filmu u cijeloj nam domaji kreće se od jednom dosegnutih 50.000 do nevjerojatnih 356! Kad staviš brojke na papir i pokušaš razmisliti, ne nužno producentski već samo zdravorazumski, mi radimo najskuplje filmove na svijetu! Nijedan od tih filmova nije se prodao ni jednoj europskoj TV stanici, a kamoli kinodistributerskoj mreži! Hrvatska nije članica ni jedne europske filmske asocijacije koja bi joj možda omogućila da se o nama barem čuje ako nas se već ne vidi. Zašto je tome tako? I koga pitati, kad se odgovori znaju?

Depresija
Sjedim na svom vjernom krevetiću i promatram svoju cimericu koja do duboko u noć vrijedno bilježi svoju scenarističku briju na disketu budućnosti. I dođe mi da joj nešto kažem. Ali me njeno ozareno lice, sablasno osvijetljeno plavičastim odrazom sa ekrana, spriječi: vidim, našla je rješenje za lik! I sretna sam zajedno s njom.
Prekrasno jutro. Izvodim bebu u šetnju. Beba je u mojoj glavi. Zobljem ukradeni grozd iz malešnog vinograda i mislim o svom filmu. Kako pronaći formulu koja bi zainteresirala nekog Francuza, ili nekog Nijemca da uloži novac u film? Ima li on tu snagu? Ima li on taj šarm? Je li možebiti preskup? A možda mi ona scena u discu i ne treba tako očajno? Skupa je u p... m..., a možda mogu izmisliti i neko drugo rješenje... Odjednom se zgrozim: pa ja razmišljam producentski! Izdaja! Panično se osvrćem oko sebe. Stravična, prekrasna tišina. Oglasi se pakleno grožnjansko zvono. Stepem se. Poput pokornog učenika uputim se žurnim korakom natrag u grad.
Nenad i Rajko osjećaju našu patnju. Pristigao je i dobri duh Akademije, gospodin **Branko Ivanda**, tzv. B.O.A. (Branko On Arrival). Njegova priča nas tješi. Postoji način. Postoje načini. Treba samo htjeti. Užasno, manijakalno htjeti. Kao što naš kolega iz Sarajeva, redatelj **Pjer Žalica** kaže: trebaš to živjeti. A onda možda nešto i bude. Ponovno preispitivanje: jesam li ja jedna od njih? Želim li ja doista tako žarko taj film? Iskreno, ne iz inata? Iz inata čovjek učini mnogo stvari, čak i nevjerojatnih, ali za ovo treba nešto jače od inata. Imam li ja to? Ima li to itko od nas ovdje?
Kao melem na ranu, u kameni grad pristiže dobar duh redatelja **Ademira Kenovića**. Za one koji još nisu čuli: Ademir je uspio! Snimio je film s europskim parama. Jest da mu zbog brojnih koprodukcijskih strana fali traje koliko i film, ali je uspio! O tim nevjerojatnim zgodama ne bih ovom prilikom (a toliko su zapetljane da ih nisam sve do kraja ni shvatila), no njegove riječi nas snaže, vraćaju nam optimizam i ljubav za svijet u cjelini. To prelazi i na njega, pa se sve djevojke u njega zaljubljuju, no uz Ademira je i njegova zmaj-žena Dana, pored koje nijedna od nas nema šanse, jer je ona producirala njegov film! Toliko o odnosu redatelj - producent. I toliko o ljubavi... Ne, ne, bogovi mi ni ovaj put ne dopuštaju da spoznaje stečene na ovom workshopu primijenim na globalnu problematiku umijeća življenja. No, ovaj put su stvarno pretjerali. Šalju glavom i bradom (i sa ženom) g. Zdravka Mihalića! O tom teškom i tužnom danu u mom životu ne bih trošila riječi, nego bih samo prepisala službenu formulaciju njegovog predavanja, a u sklopu cjelokupnog programa workshopa: Croatian situation. Slava joj.
Malobrojni stanovnici Grožnjana uredno posjećuju naše večernje projekcije: vrtimo svašta, od famozne američke nezavisne produkcije, preko legendarnog Bulevara sumraka i dokumentarca o snimanju Coppoline Apokalipse do potresnog sarajevskog MGM-a. Žao nam je što naših prijatelja iz New Yorka nema: možda bi im barem neke stvari bile jasnije.
Za nama je već debeli tjedan i pol. Pri redovnom doručku u obližnjem vinogradu pjevušim si onu staru narodnu: di si bija - nigdi, šta si radija - ništa. A onda si opet predbacujem kako sam sebična i nisam fer. Ma nije to, nego smo mi glumci pragmatična bića, u svemu i od svega tražimo konkretne stvari! Feeling, podaci, iskustva i znanja koja konzumiramo u svakoj minuti grožnjanskog dana (i većeg dijela noći) neprocjenjiva su, a konkretni rezultati ovisit će ipak i isključivo samo o nama samima.
Izletnički predah dočekujemo iscrpljenog duha i živahnih nogu. **Patrick Suskind** kaže da hodanje tješi: zato cijeli dan neumorno hodam ulicama Poreča i Rovinja, dok se većina društva naizgled bezbrižno brčka i hladi na turistima zakrčenim plažama našeg bisera Jadrana. Pitanja (pregršt) i odgovori (nedostižni) lebde zrakom. Hvatam se kako satima tupo buljim u blještavi zid crkve Sv. Eufemije: turisti u nedoumici zastaju i žele mi dobaciti po koji novčić. O Bože, možda sam oglušila, ili mi stvarno nemaš ništa za reći?
Posljednji predavač doista je došao kao desert! A genuine English pie! (Tako su sumnje poslovične glede britanske kuhinje, s ponosom ističem da sam se uvjerila u časne iznimke.) Gospodin **David Conroy** je pravi savršeni gentleman i jedan potpuno ludi tip. S biografijom bivšeg fizičara i deset godina provedenih na legendarnom BBC-ju u vrijeme pohare MontyPythonovaca, na prepad je stekao naše poštovanje. Plus, odvažio se producirati novi Rajkov film! Conroy je nesebično i vrlo iskreno iznio svoje, što će reći nepatvoreno britansko, stajalište i mišljenje o situaciji u produkciji na Otoku, te o istoj u odnosu na Kontinent. Bez puno prenemaganja sasuo nam je u lice bolnu činjenicu da „world doesn't really care about our situation", i tako samo potvrdio slutnje ranije pobuđene praktičnim Amerovim primjedbama s početka cijele ove avanture. Ne želimo prihvatiti tu bolnu istinu. Očinskim tonom tiho je na kraju predavanja dodao: "Budite pametni!"
Tjah, budite pametni! Uvijek ti Britanci sa svojim kriptičnim porukama! Kaj je mislio reć s tim? To smo pitali na glas, a u sebi smo vrlo dobro slutili



odgovor. I nismo ga imali snage izreći. A on ga nije ni očekivao.
Ma, nije stvar u Conroyu, niti je stvar u Bobu i Lisi, niti u Petru i Pavlu. Mi odgovor ne dugujemo nikome od njih. Naš odgovor će biti jedino vrijedan pažnje ukoliko će ga se moći vidjeti na platnu. Na koji način doći do tog cilja, bojim se da ćemo morati sami otkriti. Možda Kenovićevim putem, možda Grlićevim, a možda nekim trećim, za nas jedinim mogućim, i zato najboljim. Bilo kojim koji vodi do rezultata koji svi sanjamo.
Po tisućiti put kružeći oko majušnog Grožnjana u koji se u ovih desetak-petnaest dana uspio nagurati cijeli svijet, naletim na svoju plavokosu prijateljicu. Začujem kako tiho psuje drevno kamenje. Ne upitah je za razlog njenom nezadovoljstvu, ali neki ljudi, pa čak i nacije ne drže do tih konvencija, i tako iz žene provali nostalgija za njenim vrtom i travnjakom, za bezukusnom hranom i Light-colom. Shvaćam, velim ja, i to ne iz kurtoazije, stvarno se sažalih nad ženom i njenom čežnjom. Ali kako neki ljudi, pa čak i nacije nemaju osjećaj za mjeru, krene ona pomalo, ali temeljito pljuvat' po mojoj zemlji: te ne valja ovo, te ne valja ono, te nemate ništa, te primitivni ste, itd. Sve se ogledam oko sebe ne bih li našla nekoga da mi pomogne u obrani vlastite mi domovine, al' baš tad sve opustjelo. Slušam, slušam, ona melje, objašnjava mi stvari, crta mi kao malom djetetu (uopće, Amerikanci imaju čudnu sklonost da sve riječi sinkroniziraju: iritantna navika!). A ja je gledam pa si mislim: draga gospođo, Vi ste sutra u avionu, i za par sati zalijevat ćete svoj travnjak, i bit ćete sretni. Jer tako to jest. I gledat ćete skupe filmove, i vjerovat ćete da ste mjerilo svijetu. I jeste. Svaka vam čast. Ali, ja neću nikad misliti kao Vi, i nećete me uvjeriti da je vaš vrt najljepši na svijetu. Za mene je moj, makar možda i ne liči na vrt. A možda ga više i nemam. Ali ja ću ga napraviti, iz ničeg, ako treba. Velim ja njoj, patriotski nakoćoperena iznutra, i vratim se domaćem društvu. S njima mogu ogovarati vlastiti narod, sa strancima nikad.
Obožavam grožnjanske tulume. Imaš osjećaj da je cijeli grad tvoj. (Ne znam da li malobrojni stanovnici Grožnjana misle istovjetno, ali ako ne, prava su gospoda) Ma, uopće obožavam tulume. Na njima se kao naoko pričaju pijane gluposti, a često se kaže mnogo pametnih stvari. Već spomenuti kolega Pjer Žalica vrlo mi je prirastao srcu u ovih desetak dana. U jednom od bezbrojnih ćaskanja i kafenisanja zapričasmo se o muzici (Pjer je davno bio basist u jednom poznatom sarajevskom bandu). Kako i meni taj svijet nije stran, nakon par sati sporazumijevamo se u jednom: muzika je događaj u vremenu. Onako kako sviraš, tako i živiš svoje vrijeme. Imamo osjećaj da smo izrekli nešto vrlo mudro, a ja odjedanput osjećam kako je upravo ta misao ključna za moj scenarij. No, sati bijahu presitni da bih bila u stanju tome posvetiti misli, a padoše tu i razne prostačke asocijacije (tipa, ma sviraš ti...), pa, kao dama inzistiram na promjeni teme. Sa zvonika sitno otkucava. Kol'ko je? Ma, koga briga...
Kasno me jutro zatiče na naglo opustjeloj terasi našeg omiljenog nam (i jedinog) restorana. Zbog naporne noći propuštam oproštajno ljubljenje: odjednom shvaćam da sam sama.
Ispijam stostruku kavu i nevoljko se odlučujem na polazak. Na neki način prvi put čujem dnevnu grožnjansku tišinu.



Edinburgh International FESTIVAL

NAJVEĆI SVJETSKI FESTIVAL

Piše: **Jasen Boko**

Profesor Georg Steiner jasno je izjavio kako kazališni festivali na kraju milenija gube svoju svrhu i kako im ne preostaje dug život, pa je njegov savjet edinburškom okupljanju da smjesta izvrši „samoukinuće" kako bi umro na vrijeme i dostojanstveno

Kao festival koji gotovo cijeli svoj proračun od 5,5 miljuna funti (12 miljuna njemačkih maraka) troši na dovođenje velikih svjetskih predstava i glazbenika, ne opterećujući se pretjerano vlastitom produkcijom, edinburško ljetno okupljanje zapravo je presijek trenutne situacije na globalnom kazališnom planu. Pa ako je po pedesetom jubilarnom festivalu suditi o svjetskom kazalištu slika bi bila osrednja: glazbeni dio bio je bolji nego ikad, plesni s promjenjivim uspjehom (blijedi **Mark Morris** i velika **Pina Bausch**), a drama pokazuje izvjesnu stagnaciju. Uočavanje ovoga tipa dakako krije brojne zamke, ali je činjenica da dramski dio programa nije donio ni jednu predstavu koja bi zaustavljala dah, kako je to lani bio slučaj s **Koltesovom** dramom *U samoći pamučnih polja* u režiji **Patricea Chereaua. Peter Stein** od čijega se *Ujaka Vanje*, u koprodukciji talijanskih kazališta Teatro di Roma i Teatro Stabile di Parma, najviše očekivalo, ma koliko dobro pročitao Čehova (uključujući i slavne mu pauze!), zapeo je na talijanskim glumcima, ostvarujući predstavu koja zaslužuje sve pohvale ali ne prelazi preko granice koja luči vrlo dobro kazalište od onoga koje mijenja svijet, barem u očima gledatelja. No situacija na Festivalu vjerojatno je prije pokazala sklonosti ravnatelja festivala **Briana McMastera** kojemu je glazbeno obrazovanje očito znatno jače od dramskog. Pa se dramski dio festivala nekako šlepa uz onaj operni, plesni i koncertni. Ali, kako je niže potpisanom upravo drama i struka i ljubav morao se zadovoljiti onim što je





Edinburgh - grad festival
Foto: Jasen Boko

ponuđeno.

Kad se kaže kazališni festival u Edinburghu, ne kaže se zapravo ništa. Jer, riječ je o dvije manifestacije koje teku paralelno i premda su i službeno i neslužbeno potpuno odvojene tek obje zajedno čine edinburško kazališno čudo. Edinburgh International Festival manifestacija je golemog budžeta i ugleda kojoj je deviza kvaliteta. Edinburgh Fringe Festival, pak, ide za kvantitetom, vođen demokratskim načelom da svatko ima pravo na kazališni izraz. Tako „veliki" Međunarodni festival ima nekih 160 izvedbi za tri tjedna trajanja, dok je „mali" koji barata znatno većim brojkama u istom razdoblju prikazao više od 14.000(!!!) izvedbi 1.238 različitih predstava u kojima je na 200 gradskih prostora nastupilo gotovo deset tisuća izvođača. No tek zajedno oni su najznačajnija svjetska kazališna manifestacija, a ove godine u svojoj jubilarnoj pedesetoj godini vjerojatno i kulturni događaj godine u Europi. Festival je uvodnim predavanjem otvorio slavni profesor **Georg Steiner** čije je izlaganje još za svoga trajanja izazvalo posvemašnju konsternaciju u službenim festivalskim krugovima, ali i među novinarima. Profesor je jasno izjavio kako kazališni festivali na kraju milenija gube svoju svrhu i kako im ne preostaje dug život, pa je njegov savjet edinburškom okupljanju da smjesta izvrši „samoukinuće" kako bi umro na vrijeme i dostojanstveno. Knedlu u grlu organizatora i mračnu sjenu Steinerove teze dodatno su naglasili događaji s početka, posebno otkazivanje željno čekanog **Lepageovog** monodramskog Hamleta pod nazivom *Elsinore*, kad je mali tehnički dio bio značajniji i potrebniji od glumca. Naime, Lepage je s tehnikom doputovao, a *Elsinore* je trebao obilježiti prvu polovicu festivala. A onda se netko dosjetio da je kući u Kanadi ostavio nekakav tehnički dodatak, dio kojem nitko ime ne zna, a čija je vrijednost 150 dolara. Uzalud su se škotski tehničari „satrali", pomoći nije bilo, a ni predstave, čije je neigranje izazvalo gubitak koji se nije mjerio isključivo estetskim kriterijima. Činilo se da je tehnika dokazala premoć nad glumcem. No drugi dio festivala, a posebno njegov trijumfalni kraj (tri posljednja dana donijela su produkcije **Roberta Wilsona**, Petera Steina i Pine Bausch) uspjeli su navući osmijeh na lice ravnatelja Briana McMastera i barem do sljedeće godine razgrnuti oblake nad najvećim svjetskim kazališnim okupljanjem.

Tematski gledano u suvremenom kazalištu najzastupljenija je Bosna! AIDS i ine boleštine koje plave američko kazalište u Edinburghu su potpuna marginalija. Čak i Amerikanci koji su predstavili brojnu selekciju drže da je Bosna kao tema danas najzanimljivija. Pa smo se nagledali dramskih interpretacija bosanskih sudbina koje su, za razliku od lani, ipak bile kvalitetnije i producirane i igrane, ali i dalje nezainteresirane za neku istinu. Kazalište u dodiru sa životom, čak i kad je bolan poput onoga u Bosni - pokazao je Edinburgh - nastoji ostati neutralno, što mu samo oduzima snagu.



Houston Grand Opera: Wilson/Thomson/Stein: Four Saints in Three Acts

Foto: Ken Howard

Kvalitetna iznenađenja pojavila su se tamo gdje su se manje očekivala: u produkciji engleskoga Nottingham Playhousea čije je *Vrijeme i soba Botho Straussa* škola dobrog kazališta, a u scenografiji i pod rasvjetom Wolfganga GöSYMBOL 246 -f „Times New Roman CE"čbbela koji dugo ostaju u sjećanju; ili u *Prekrasnom stidu* loše učinjenih djela **Carlesa Santosa**, Katalonca koji se puno ne obazire na scenske norme i očekivanja. Katalonski je wunderkind (u dobi kad bi mogao biti djedica) dugo radio sa skupinom Fura dels Baus pa se njegov scenski nadrealizam u kojem glavne uloge igraju mehanička pijanola, tuš-kada, šank, jedrenjak i violinist-akrobat doimaju logičnim nastavkom scenskoga istraživanja.

Da kazališna iznenađenja i nove tendencije s kraja milenija mogu doći jedino s margine još je više pokazao Fringe festival koji za razliku od Međunarodnog festivala ne pravi selekciju pa predstavlja zanimljiviji presjek svjetskih događanja. Tamo su kazališnom energijom otkriće bili predstavnici Južnoafričke Republike, Theatre for Africa, koji svojim istraživanjima legendi i razbijanjem klasičnih scenskih konvencija te jednostavnošću izraza i scenskih rješenja nude svojevrstan kontrauteg formalizmu i tehnicizmu „velikih" kazališta europske tradicije. A da tehnika polako postaje sama sebi svrha i da preuzima glavnu ulogu u kazalištu tužno je dokazao upravo otkaz Lepageovog Elsinora. S margine glazbenog izričaja dolazi i engleska glazbena sedmorka Gogmagogs koji svoje koncerte pretvaraju u glazbeno kazalište beskrajnoga šarma i vještine izazivajući kazalištu tako potrebnu kreativnu pozitivnu energiju. Gogmagogs na Fringeu sigurno su bili scenski snažniji od bilo kojega mainstream izraza viđenog na „velikom" festivalu.

Pina Bausch i Robert Wilson daleko su od scenskih marginalaca, ali njihove predstave obiluju energijom i kreativnim rješenjima koja su uvijek na neki način ispred svoga vremena. Još jednom su dokazali kako su baš oni ti koji postavljaju scenske norme i upućuju istraživanja u novom smjeru, ostavljajući iza sebe gomile sljedbenika koji se zatim često iživljavaju nad provincijskim ansamblima pokušavajući presaditi tuđe ideje, koje niti su shvatili niti imaju snage provesti ih u umjetničko djelo. Oboje klasika suvremenoga glumišta okušali su se ovaj put u operama i oboje su postigli pun pogodak. *Četiri sveca* u tri čina američkoga skladatelja **Virgila Thomsona** na libreto **Gertrude Stein** ostali su u povijesti američke opere zabilježeni kao prva opera koja je postigla komercijalni uspjeh na Broadwayu. Bilo je to 1934. godine. Ono što operi danas daje draž prije je nadrealistički libreto Gertrude Stein nego Thomsonova glazba, no za pravi kazališni čin bio je potreban genij Roberta Wilsona. Priča o svecima koji tek čekaju da postanu sveci postala je savršeni vizualni i glazbeni događaj, kruna kraja


Pina Bausch: Iphigenie auf Tauris
Foto: Sean Hudson

festivala. **Sam Wilson**, likovnjak po obrazovanju, osmislio je i scenografiju, njezine lebdeće ovce i kuće, a fascinantnu vizualnu opremu pomogao je kostimograf **Francesco Clemente**. *Četiri sveca* u tri čina (premda je na sceni mnogo više svetaca, a opera ima četiri čina) iščašene su slike iz života budućih svetaca, dotaknute brehtijanskim odmakom od scenske iluzije i glazbeno majstorski interpretirane. Ova moderna opera jedna je od rijetkih u kojoj glavno lice sveta Tereza može pjevati duet sama sa sobom - Thomson je, naime, tu ulogu podijelio u dvije, napisavši im duet dionice. Pina Bausch ove se godine predstavila **Gluckovom** operom *Ifigenija na Tauridi*. Dok su njeni lanjski *Karanfili* izazvali dvojbe ovaj je put oduševljenje bilo nepodijeljeno. Ova obnovljena verzija mogla bi se nazvati plesanom operom jer su solisti-pjevači poluskriveni u ložama dok zbor dijeli mjesto s orkestrom. Scena je ostavljena plesačima Tanz Theatera Pine Bausch iz Wuppertala koji jako dobro znaju kako je ispuniti, a ovaj put, za razliku od nekoliko posljednjih produkcija gdje su plesači više glumili i govorili nego plesali, Bauscheva ih napokon pušta plesati. Sjajna glazbena interpretacija Škotskoga komornog orkestra pod ravnanjem **Jamesa Clarka** i doživljaj koji izazivaju plesači rezultirali su snažnim tumačenjem Gluckove Ifigenije koja će se dugo pamtiti.

Četiri sveca u tri čina upravo kao i *Ifigenija na Tauridi* Pine Bausch, opere su koje kvalitetom i izričajem nadilaze puku opernu (i plesnu) formu i urezuju se u povijest svjetskoga glumišta na kraju milenija. Da je festival doveo samo ove dvije predstave imao bi svoje opravdanje.

Edinburgh je još jednom dokazao da je u ishodištu modernoga i kvalitetnoga teatra (dva pojma koji nažalost rijetko idu zajedno) čovjek, odnosno glumac, plesač, pjevač... Jer najveće i najbolje predstave i ove godine ne pripadaju nikakvim redateljskim kazalištima. I Wilson i Bauscheva i Peter Stein pozornicu potpuno prepuštaju izvođačima ne gurajući svoje vizije u prvi plan, odnosno ne pretvarajući se u nadljude čiji su prisutnost i samoljublje stalno prisutni na sceni. A ta je pojava koju, nažalost, tako često gledamo na svjetskim scenama - i u kojoj je Hrvatska, i opet nažalost, itekako u „svjetskim trendovima" - zapravo goli iskaz pukog provincijalizma.

Naša se provincija, dakako, nije udostojila pokazati na najvećem svjetskom kazališnom festivalu. Nitko nije držao potrebnim hrvatsku kulturu predstavljati tamo gdje kultura ljeti stanuje. Činjenica je da Hrvatska ima što pokazati svjetskom kazalištu, Montažstroj, Exit ili riječki HKD urezali bi u Edinburghu dubok trag koji bi sigurno imao odjeka. A te kazališne grupe nisu opera, za koju uvijek postoji opravdanje kako je preskupa za slanje bilo gdje. No dok se promičba hrvatske kulture ne počne promišljati na razdoblje duže od dva mjeseca, ostaje nam da se hvalimo svojom kulturnom superiornošću o kojoj baš nitko izvan naših malih granica nema ni pojma.

Jasen Boko je dramski pisac i kazališni kritičar iz Splita.

Kopenhagen 1996. kulturna prijestolnica Europe

Kad je policija najprije pokušala izbaciti useljenike, Sabor je zaključio da bi to bilo nasilje, a Ministarstvo ekologije i socijalne skrbi odmah je izdvojilo sredstva za ogledni eko-projekt i socijaliziranje bivših izgrednika i lutalica

Piše: **Darko Lukić**



Pina Bausch: Nelken

Različitost kao jedino pravilo

Da bi uistinu opravdao obvezujući naslov "kulturne prijestolnice Europe" za ovu, 1996. godinu, danski je krunski grad Kopenhagen uložio golemi napor. Kako svake godine po jedan europski grad ponese ovaj zahtjevni naslov, konkurirati svojim prethodnicima nije nimalo lako. U isto vrijeme, svake godine pristup programskom osmišljavanju cijele godine festivalskih programa u pravilu ima obilježje kulturne politike zemlje domaćina, njezinog službenog sustava društvenih vrijednosti i načina promišljanja kulture u najširem smislu.

Kopenhagen je i u tom smislu uistinu reprezentirao Dansku, malu kraljevinu visokog standarda, najrazvijenijih oblika zapadnoeuropske demokracije i jednu od prvih zemalja po razini svih oblika skrbi za svoje građane. Zemlja je to u kojoj Njezino Kraljevsko Veličanstvo **Margarita II.**, službena i počasna visoka pokroviteljica cijele manifestacije Kopenhagen 96, vozi bicikl ulicama Kopenhagena uz objašnjenje da službeni automobil ne može koristiti za privatnu vožnju jer ga plaćaju porezni obveznici, a u isti mah zorno time iskazuje potporu ekološkim nastojanjima i konceptima koje ova zemlja dovodi do razine kulta. Kraljičin sin ženi djevojku iz Azije, na opće veselje krunske obitelji i "podanika", jer rasni problem realno uopće ne postoji pa je nezamislivo o njemu i govoriti, iako u maloj državi žive sve rase i narodi s našeg planeta. Ljudske slobode i prava čovjeka su jedina obvezna i zakonom propisana religija, pa tako policija nema pravo upotrijebiti vatreno oružje osim u krajnje iznimnim i izvanrednim stanjima koja takvima označi Sabor, ali za bilo kakvu i najmanju povredu ljudskih prava ili izljev rasne, vjerske, seksualne ili kakve druge netrpeljivosti možete platiti vrlo visoku cijenu. Na posebnim mjestima u Kopenhagenu legalizirana prodaja lakih droga ide usporedo s najoštrijom borbom protiv alkoholizma i uporabe teških droga, kao i vrhunski organiziranim sustavom socijalne i zdravstvene skrbi građana, zakonski legalizirani homoseksualni brakovi i organizirana prostitucija imaju protutežu u strogim kaznama za svaki oblik seksualnog iskorištavanja, zlostavljanja ili nasilja. Jedina nedopustiva i zabranjena stvar jest imati predrasude i biti isključiv i netolerantan.

Jedina službena nacionalna manjina, Eskimi s Grenlanda, uživaju prava na posebnosti koja nama mogu graničiti s grotesknim pretjerivanjem, ali jednako tako i svaka druga narodnosna, vjerska, ili kakva god organizirana skupina, kao i pojedinci, u državi imaju prava u okviru zakona koja život u Danskoj i Kopenhagenu, čak i u usporedbi s zemljama Europske zajednice, čine nalik na Andersenovu bajku.

U tom su se gradu u napuštene vojarne uselili beskućnici i ubrzo stvorili kompleks "Kristijanija", ekološki gradić usred Kopenhagena, selo bez električne energije, s vodom iz zdenaca, vegetarijanskim restorani-

Ariane Mnouchkine: Tartuffe

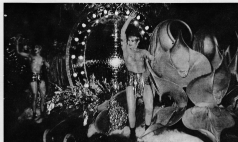


ma, zabranom alkohola i teških droga, legalnom prodajom lakih droga, eko-saunama iz prošloga stoljeća, ambulantom alternativne medicine, konjima, psima i peradi po neasfaltiranim cestama, među nevjerojatno maštovito oslikanim zidovima bivših vojarni. Kad je policija najprije pokušala izbaciti useljenike, Sabor je zaključio da bi to bilo nasilje, a Ministarstvo ekologije i socijalne skrbi odmah je izdvojilo sredstva za ogledni ekoprojekt i socijaliziranje bivših izgrednika i lutalica. Tako je nastao gradić "Kristijanija" koji je prvorazredna turistička atrakcija Kopenhagena, i u koji policija ni državna vlast po sporazumu s komunom koja tamo živi nemaju pravo pristupa, ali na prvi izgred ili kriminal Ministarstvo će regirati ukidanjem projekta. Vjerojatno nema sigurnijeg i pitomijeg mjesta u suvremenoj Europi. Točno preko puta, iseljeni su novi veliki kompleksi vojarni koji se trenutno preuređuju u jedinstven sveučilišni dio s campusom i učionicama za umjetničke fakultete i konzervatorij.

U takvom je, eto, okruženju pojam "kulturne prijestolnice" nužno bio obilježen pravom na različitosti, pravom na posebnosti, i jednakim mogućnostima za etabliranu konzervativnu buržoasku kulturu, kao i za najalternativnije ili pak sasvim marginalne kulturne i subkulturne projekte. Osobit naglasak na temama ekologije, ljudskih prava i sloboda, nije bio tek ukras iz frazeologije službenog rječnika Europe, nego istinski odraz stvarnog stanja stvari u Danskoj i Kopenhagenu gdje živi i najveći broj ukupnog pučanstva Kraljevine Danske. Taj je grad posvetio jednaku pozornost glasovitim svjetskim umjetnicima i potpuno anonimnim početnicima, najelitnijim svjetskim kazalištima i folklornim skupinama iz crne Afrike, i okupio fascinantan broj imena koja u ovom trenutku predstavljaju kulturnu i duhovnu elitu Europe i svijeta. Kako je uobičajeno, grad je najprije predstavio samoga sebe, ali se i ozbiljno upitao o sebi. Izložbe likovne umjetnosti i arhitekture, praćene simpozijima i seminarima bavile su se problemima povijesti grada, njegova razvoja, ekologije, budućih graditeljskih planova, klimom, rekonstrukcijom i restauracijom, pa opet ekologijom, (zemljopisni i klimatski uvjeti nameću ekologiju u Danskoj kao stvarnu potrebu preživljavanja), prometne povezanosti sa svijetom i organiziranja gradskog života uopće.

Zatim je Danska predstavila sebe, izložbama suvremene umjetnosti, baroka, "zlatnoga doba", arheologije, tehnologije i znanosti, gospodarstva i industrijskog designa, revijama domaćeg video-arta, filma, kazališta, glazbe (od klasične, preko etno glazbe, do jazza, popa i rocka) kao i nacionalnog folklora.

A onda su na red došli projekti pozvani iz svijeta. Izložbe fotografija **Man Raya**, **Augusta Strindberga**, više poznatog kao dramskog pisca nego kao umjetničkog fotografa iz ranoga doba fotografije, pa brojni koncerti klasične glazbe s nastupima slavnih simfonijskih orkestara BBC, Radio France, nizozemskog, danskog, finskog, švedskog i poljskog Radija, tokijske, londonske, new yorške, petrogradske i češke Filharmonije, Monteverdijeva zbora, i Firentinske opere, sve do jazz i rock festivala i koncerata s međunarodnim zvijezdama održavani su u tijeku cijele godine. Za poklonike visoke građanske kulture na programu su se našli nastupi kraljevskih i nacionalnih baleta i opera iz Stockholma, Londona, Osla, Amsterdama i Marseillesa, Balet Kirov iz Sankt Petersburga, te Béjartova trupa. Za ljubitelje konzervativnog turističkog visokog umjetničkog paradiranja upriličena je cjelovita izvedba *Prstena Nibelunga* i dramska izvedba *Hamleta* u dvorcu Helsingor, navodnom autentičnom mjestu radnje **Shakespeareove** tragedije, koje Veliki Majstor Shakespeare pouzdano nikad nije ni vidio, a teško da bi u tom zdanju pravi kraljević Hamlet uopće u to vrijeme i mogao živjeti, što ne smeta Dance da od toga malog zamka godinama prave skupu turističku atrakciju. U kazališnom programu elitnog suvremenog kazališta našla su se, dakako, s predstavama kazališnih i plesnih skupina, stotine rock glazbenika i techno DJ-a imalo je jednako važno mjesto u godišnjem programu. Posebna manifestacija "Slike Afrike" predstavila je afričke kulture u svim segmentima, a književni dani bili su u znaku filozofa **Sorena Kierkegaarda**. Sveučilište u Kopenhagenu u suradnji s kulturnim institutima i sveučilištima iz svijeta organiziralo je pritom tridesetak različitih seminara i simpozija s temama kulturnog dijaloga, multikulturalizma, subkultura, kulturnog identiteta i "kulturne demokracije", "umjetničkog izazova kulturne različitosti", "kulturne politike, kulturne odgovornosti i kulturne različitosti", te kulturne politike prema djeci i mladima, za koje su organizirani i čitavi prateći programi "Kulturni grad djece" i "Kultura mladeži". Uz ove tematske skupove znanstvenika i političara, Kopenhagen je preuzeo ove godine na državnoj razini organiziranje manifestacije "Europride", godišnje konferencije, parade, revije i festival homoseksualaca i homoseksualne subkulture, koju je Europa preuzela od glasovite američke tradicionalne manifestacije "Gaypride" i na razini Vijeća Europe uspostavila kao dio programa ljudskih prava i alternativnih kultura. Nisu zapostavljeni ni brojni sportski programi, kako za profesionalne sportaše tako i za invalide, uz razumljivo obilje turističke ponude, zabave i rekreacije.



Europride '96

ili kao gosti, najveća medu suvremenim kazališnim imenima: **Jan Fabre**, skupina Cantabile 2, Suzuki Company of Toga, Needcompany, kultno londonsko kazalište Theatre de Complicite, LaLaLa Human Steps, **Robert Lepage**, **Peter Stein**, **Merce Cunningham**, **Philip Glass**, **Meredith Monk**, **Shobana Jeyasingh**, **Ariane Mnouchkine**, **Peter Sellars**... **Dario Fo** organizirao je Festival Commedie dell'Arte s izvrsnom izložbom maski i kostima Commedie dell'Arte iz vlastite impresivne zbirke, dok je **Eugenio Barba** u svojemu matičnom Odin Teatru upriličio višednevni simpozij o kazalištu u multikulturnom okruženju s gostima poput **Jerzyja Grotowskog**, Daria Foa i **Franca Rame**, afričkim nobelovcima, majstorima Kabukija i indijskim zvijezdama tradicionalnog obrednog plesa, za više od 300 sudionika iz cijeloga svijeta.

Pored ovih, slavnih i velikih, desetine manjih

I na kraju, Solun, "kulturna prijestolnica Europe" iduće, 1997. godine, morat će se silno potruditi kako bi dostigao bogatstvo, sjaj i raznovrsnost ovogodišnjih programa u Kopenhagenu. S obzirom na različitost kulturne politike u Grčkoj, međutim, i kulturnocivilizacijskog okruženja, za očekivati je i posve različit pristup programu organiziranja projekta "kulturne prijestolnice Europe" od ovogodišnjeg u Kopenhagenu.

Darko Lukić je dramaturg u Teatru &TD u Zagrebu.

Prva asocijacija na slovensku umjetnost većinom kreće od osamdesetih godina i djelovanja **Neue Slowenische Kunst-a**. Tada je izbila revolucija i započela evolucija. Stoga će i prva izgovorena misao biti preuzeta iz opernog observatorija *Noordung*:

Horizont treba ponovo izgraditi.
Da bih to mogao moram najprije izgraditi sebe.
Stijena na koju se mogu popeti sam ja.

Eksperiment, samootkrivanje i reizgradnja, credo su nove umjetnosti. Ona želi napustiti ispunjene zemaljske okvire, ispisane i već predvidljive stranice povijesti. Dakle, ona teži da izmakne zamornim varijantama jednih te istih izražajnih mogućnosti kako bi napokon mogla zaći u neistraženo područje svemira, na nijeme i amorfne nivoe još neispričanog umjetničkog senzibiliteta. Lansiranje u orbitu započelo je samim time što kazalište više ne posjeduje konačnu formu, već samo beskonačni proces stvaranja. Pretvoreno je u glagol: potragu. (Ili možda čak: potjeru.) Što se traži? Mogućnost za obistinjenjem teatra u kojem je istrošena čovjekova pojava samo inicijator, a ne i protagonist. Formula za stvaranje bezobličnog teatra, koji bi se ne posjedujući mjerljive karakteristike, mogao smatrati novim. Pa ako to novo bude bezbojno i neopipljivo, spokojno i nesagledljivo, moći ćemo reći da je stvorena nova umjetnost. Koja će biti izvanvremenska i izvanprostorna, neusporediva u svojim konačnim produktima, ali jedinstvena u shvaćanju. Umjetnost bez rezultata. Umjetnost s namjerom. Umjetnost koja nikada ne napušta nedokučiva područja nutrine.
Neiscrpnost svemira je prije svega nastanjena u čovjeku. Zvijezde su tek projekcija naše nemogućnosti za samospoznavanjem, za otkrivanjem vlastite galaksije.

Postmodernistička ropotarnica pokušaja i pogrešaka morala bi napokon rezultirati pročišćenjem, morala bi, prije svega, jasno definirati svoj konačni cilj. Jer se trenutačna situacija može nazvati samo teatralnim buncanjima i nagomilavanjem kaosa. Tako da jedina nada, ustvari, ostaje na fizikalnom zakonu da svaka zasićenost uzrokuje eksploziju iza koje preostaje - ništa. S time je već stvoren temelj. Rušenje je preduvjet izgradnje, kao što je agresija preduvjet napretka. Umjetnost njeguje fašističke metode radi vlastitog samoočuvanja, radi potvrdenog kauzaliteta da pustoš pobuđuje kreativnost. A svaka je kreacija prvotno nazivana barbarizmom, a tek onda stvaralaštvom. No za takvo je nazivlje potrebno naći razumijevanje u očima promatrača koje će biti i svjedok i opravdanje za izlazak iz okova tradicije. Argument za **Exodos**.
Argumenti ovogodišnjeg, tek drugog po redu Exodosa, bili su ovakvi: **Saburo**

Elitizam? Možda.

Piše: **Ivana Sajko**
Snimio: **Diego Andres Gomez**

Exodos - festival suvremenih scenskih umjetnosti
Ljubljana: 25. svibnja - 7. lipnja 1996.



S. Teshigawara: Here to Here

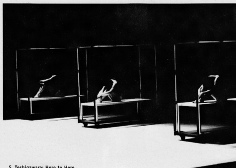
Teshigawara, **Eimuntas Nekrošius**, skupina **Maguy Marin**, **Enrique Vargas**, te nadalje dvije skupine čija se kulminacija tek očekuje; lutkarsko kazalište **Bambalina Titelles** koje je reproduciralo *Vrt naslada* **H. Bocha**, služeći se njime za ispovijest erotskih fantazija i barokne putenosti u kojoj su i lutke i glumci jednako podložni užicima, bludu, razdraganom konzumiranju grijeha, hedonizmu i razmnožavanju. Druga obećavajuća grupa je **Random Dance Company** koju vodi već etablirana pojava **Waynea McGregora**, poznatog ne samo po koreografijama već i po iznimnim sposobnostima svoga tijela koje izmiče zakonima pregiba, savitljivosti i mobilnim dinamična i raspršena u svojim težnjama, ne može se očekivati da svaki projekt bude zreo i cjelovit. Ali je ponovno nemoguće poreći kako je uvijek koristan, bilo da se radilo o inventivnim nastavljačima ili epigonima frustriranim svojim nasljeđem. Na pogreškama se uči (hrvatski teatar barem nema gdje pogriješiti), posebno ako je riječ o podneblju koje se još od osamdesetih godina bori da iz memle ne/umjetničkog mediokriteta izdvoji struju koja će svojim djelovanjem obuhvatiti kompletan umjetnički izričaj, naciju i njenog pojedinca. Takve težnje može ostvariti samo organizirani pokret, uvjeren u svoju nužnost i progres, u jednoglasnu revmijenja strategiju prilikom svoga izvođenja što se očituje u pomirenju prije nespojivih elemenata: umjetnika i gledaoca. Izvođenje i promatranje spaja se u jedan te isti proces koji ne samo da se u potpunosti prožimlje, već se i međusobno aktivira. Međuovisnost se diže do konkretne i opipljive interakcije. Nastaje sinteza koja poništava pojave kritičkog odmaka, tako da je jedina moguća kritika, zapravo samokritika. Više ne postoji mogućnost da se žrtvuje umjetničko djelo zbog stoljetnih krivih interpretacija onoga što je osamljeni pjesnik namjeravao reći. U sljedeća je dva slučaja egzekucija te drevne semiotike učinjena temeljito.


E.Vargas: Proročišta

granicama kostura, pa gotovo egzibicionistički pokazuje nadljudske mogućnosti svoje fleksibilnosti. Ono što je na festivalu pokazala domaća slovenska scena bilo je pod zaštitnim znakom eksperimenta; bez obzira na to je li se radilo o varijantama scenskog meditiranja, poniranju u prostor, njegovo ritmično pražnjenje i tišinu, u novoj predstavi **Vlade Repnika** *Lahno droben ptič na drobni veji*, ili je pak riječ o diskutabilnom pokušaju **Matjaža Pograjca** da Betontanc učini totalnim teatrom koji spretno korespondira i s akrobatikom. Na žalost, *Mesto, kjer nisem bil* ostvarilo je paralelu jedino sa cirkusom. No kako je slovenska kazališna produkcija vrlo velika, olucionarnu teoriju svog stvaralaštva, bez obzira na to je li ono futurističko, socijalističko ili jednostavno (teorijski i praktično) utopističko. Slovenija je suvremeni umjetnički temelj pronašla u reputaciji Neue Slowenische Kunst-a (kroz osnivanja, propagiranja i samouništenja). Taj se revolt osamdesetih vremenom pretvorio u kulturološku povijest u devedesetima, ali se energija za neprekidnim promjenama i avant-garde iskoracima i dalje sačuvala. Ostao je impuls da se mrtvi teatar može reanimirati samo zajedničkim manifestom, nekim spektakularnim istupom u krajnost. Jer ako se ne pojavi spontano, buđenje je potrebno inscenirati. Nova umjetnost Prvo se ukidanje teatra obistinilo labirintom Proročišta Enriquea Vargasa, koji se nastavlja na sličan koncept, prije izgrađene, Arijadnine niti. Projekt se bazira na putovanju koje strukturom svojih poetičnih prostora afirmira čovjekovu maštu i sjećanje. No sjećanje koje nadrasta trajanje jedne osobne sudbine pa poput vremeplova postaje antropološka pretpostavka. Hipoteza o mirisima, izgledu i atmosferi cjelokupne ljudske prošlosti. Nestalih pejzaža i sačuvanih legendi. Ideja labirinta započinje proučavanjem igara po kolumbijskim selima, istraživanjem zašto je dijete na tlu nacrtalo kružnicu, a ne pravac. Započimlje pitanjem od kuda djeci

intuicija da tako rano osjete čelično kolo ponavljanja. Ciklični zakoni svijeta obistinjuju se ne samo na makrodimenzijama kozmosa, već i na mikronivou nečijeg djetinjstva. S toga igra može fascinirati i kao neistraženi ogranak filozofije. Nova tumačenja otkrivaju se i na područjima praznovjerja, mita i bajke, na arhaičnim pričama o suživotu dobra i zla, o njihovoj borbi i pomirenju. Mudrost pronalazi netipične postulate za svoju istinitost koje Vargas koristi za drukčiju komunikaciju između kazališne sheme i gledaoca/putnika, kojemu je omogućeno da sam odabire sadržaj predstave, tj. da na već spomenute temelje nadograđuje vlastito intimno iskustvo. Time teatar postaje otvoreno djelo neiscrpnih kombinacija te interpretacija. Takvim tumačenjima stvara se labirint koji je protegnut između samo dvije izvjesne točke; između ulaza i izlaza, tj. rađanja i smrti. Proročišta mijenjaju oblik sa svakim novim sudionikom koji se odluči na mističnu potragu. Njihova kameleonska pojavnost čini ih, ne samo bezličnim kazalištem koje prilagođava svoju formu i poruku svakom gledaocu zasebno, već autentičnim privatnim doživljajem ostvarenim na nivou koji sjedinjuje pretpostavke prošlosti, činjenicu sadašnjosti i proricanje budućnosti, onog čovjeka koji je iz gledaoca prerastao u putnika i sudionika. Orijentacija kroz prostor postoji samo u okvirima pravila Tarota, jer svaka je karta istodobno i jedan broj, dok svaki broj predstavlja jednu od soba, a svaka je soba mjesto u kojem se obistinjuju prošlost i snovi. Neobičan prostor gdje mašta svakog pojedinca može postati dijelom svjetske kronologije. Lutajući takvim magičnim predjelima gledatelj ponovno otkriva vlastitu intimu, propituje svoj senzibilitet, ponovno upoznaje romantičnu verziju svijeta štu ju je davno prerastao u nekom drastičnom trenutku suočavanja. Sjećanje na djetinjstvo putokaz je koji vodi do proročišta. Proročište je sveznajuća točka, magični epicentar iz kojega proizlaze svi odgovori. Ritual kroz koji prolaze tragači sastoji se od suočavanja s izgubljenim snovima, sa znakovljem Tarota i simboličnim objašnjenjima sudbine preko nasumce izvučene karte: Sunce, Mjesec, Moć, Carica, Vrag... Onaj tko zaluta oko vrata nosi svoj simbol kao znak prepoznavanja, on sadi zrno pšenice te ga tokom puta njeguje i čuva zajedno s ključem i pitanjem koje bi trebalo otvoriti vrata iza kojih se nalazi proročište. Koje je cilj. I odgovor. No tragalac se gubi i vrag mu oduzima amblem sudbine što mu visi na prsima. Dolazi do rijeke gdje ga tamnoputi splavar prevozi u Carstvo Mrtvih, putovima Demetre i Persefone. On umire. Iluzija koja se do tad gradila postaje stvarna i gorka, simuliranim trenutkom smrti labirint u potpunosti postaje privatno propitivanje vlastitog življenja i umiranja, intimne stvarnosti koja nikako ne može biti nazvana kazalištem. Jer kazalište se sastoji od jednosmjerne poruke i više ili manje originalnih varijanti interpretiranja, one je tzv. javna stvar dok Proročišta prerastaju u nešto što se odvija pojedinačno. U događaj koji svakom sudioniku jamči privatnost, te u njemu stvara osjećaj da sam utire i stvara put koji vodi prema izlazu. Uvjerljivost takvog kazališnog koncepta temelji se na Vargasovoj preokupaciji ljudskim osjetima, redatelj koji je i započeo svoj rad djelovanjem u tzv. olfaktivnom teatru, unosi veliki značaj u autentičnost onoga što bi gledatelj trebao vidjeti, čuti, opipati ili omirisati. Jer tek kada je zadovoljena znatiželja svih tjelesnih čula, može se povjerovati u istinitost Proročišta, u njihovu iskupiteljsku energiju i psihoterapeutski utjecaj. Takvi rezultati dolaze kroz sinesteziju različitih nivoa osjetilnosti. Npr. /suhi se pijesak pod mojim nogama pretvara u meku hladnoću brašna / lišće koje me zasipa miriše na jesen, kestene i topli gulaš / tijesto što sam ga umijesio ispeklo se u kruh na koji sam se opekao, koji sam trgao, mirisao i pojeo / mrak kroz koji sam gazio postao je crni muškarac što me polegnuo u krevet smrti / čuo sam udaljene akorde naricaljki i posmrtnih tužaljki, a zatim osjetio struganje lanca po mom lijesu i prvu grudu zemlje bačenu u lice / ...

Riječ je ostala nijema ili samo na margina-ma, mizanscena se utopila među improvizacijama pa se i forma raspala pod udarom slučajnosti. Ali teatar još uvijek postoji, iako bez pozornice i aplauza, ali i dalje s gledaocem koji proživljava princip klasične katharze. On se uživljava, mijenja, strahuje i pročišćava. Traži spokoj. I precizan odgovor na zagonetku postavljenu samom sebi.


S. Teshigawara: Here to Here

Exodosovim repertoarom odjekuje još jedno značajno ime ili pljesak, nakon predstave Sabura Teshigaware *I was real*, u kojoj se pokret razvio do gotovo filozofskog nivoa koji ostvaruje suprotnosti između duha i tijela, koji spaja čisto mišljenje uz čistu emociju, te suprotstavlja plesača kao bestežinskog fenomena i gledaoca kao potresenog svjedoka. Riječ je o jedinom mogućem dojmu. Dakle, subjektivnom.

Postoji priča o Teshigawarinom spoznavanju težine. Prije desetak godina on odlazi, s prijateljem, na neko osamljeno mjesto u planinama. Tamo ga ovaj treba zakopati u zemlju tako da mu na površini ostane samo glava. Spušta se mrak. Zatim kiša. Stravično trojstvo počinje pritiskati japančevo tijelo: zemlja, voda i gravitacija. Stvara se gusta masa sačinjena od blata i straha te se počinje sve više stezati oko njega. Svakim trenutkom pritisak postaje sve agresivniji i hladniji. Eksperiment traje osam sati. Čuje su otkucavanje beskonačnosti, vječnosti kao metafore za neprolazni čovječji hendikep radi vlastitog

materijalnog stanja. Osjeća samo teret i bol. Ne može disati. Počinje vrištati u panici. Dok ga prijatelj otkapa njegovo je tijelo već polumrtvo. Mišići zgrčeni, udovi smrznuti i paralizirani. Kada je šok prošao, Teshigawara je počeo osjećati zrak i prostor, dvije osnovne komponente čovjekove potrebe da postoji, slobodan jedino kroz sposobnost kretanja. Počinje osjećati istinsku razliku između težine i lakoće, i po prvi je puta u mogućnosti da ih uspoređuje, ne samo teorijom nego vlastitim iskustvom. Zna da ga je upravo pritisak zemlje učinio laganim poput daha. Taj mu se osjećaj pretvara u neku pobjedničku melankoliju. Razrušio je poredak svijeta što ga je do tada poznavao. Zrak mu se još dugo nakon toga činio neizrecivo tužan.

Teshigawarina umjetnost počinje od udisanja kao osnovnog pokreta koji oslikava protočnost života te izmjenjivanje unutrašnje i vanjske energije. Stanje relaksacije, što se sukcesivno nadovezuje na primarni princip kretanja, dolazi kao preduvjet za vlastito definiranje. Ono otkriva udove, torzo, povezanost zglobova i fleksibilnost tetiva, ali se prije svega bavi definicijom stopala kao sinapse odgovorne za uzemljenje. Ali relaksacija se ne prekida prije nastupa, već se nastavlja, pa čak i produbljuje, sve dok ne preraste u meditiranje, što kroz pokret ne izražava samo tjelesni položaj već i duševno stanje. Relaksiranje raspoznaje tijelo od duha te omogućava njihovo daljnje kombiniranje. *I was real* želi spoznati masu, njene okove i njenu bol kako bi ih se kasnije mogao osloboditi. Odbaciti i težinu i prostor, te prihvatiti vrijeme kao najprozračniju i najprostorniju nijansu postojanja. Plesni bi se ritual, u kojem zrak doslovno zadobiva formu, presvučen identičnom navlakom scenskog kvadrata, mogao nazvati - materijaliziranje zraka. Jer se on upotrebljava kao konkretna fizička komponenta predstave. Ne postoji kontakt između dva topla tijela, već samo između pojmova: prostor - zrak - duh - dah. Sve je ostalo samo nus-produkt osnovne intencije, tako da se jedan trenutak bez težine postavlja ispred estetskog trenutka. Stoga ni zvuk nije opterećen estetikom već željom da obuhvati što širi raspon djelovanja kojeg je nemoguće prihvatiti samo jednim čulom pošto polje sluha zauzima preuske okvire. Distorzija se poput radijacije probija do organa osjetljivih na pištanje i basove: do zgrčenog želuca, do priklještenih pluća, duž krvotoka do srca. Ti se efekti prikupljaju i sažimlju čineći prostor još opipljivijim te spremnim da eksplodira. I ostavi mjesta čovjeku.

Oslobađanje od prostora se događa kroz paradoks, tj. putem korespondiranja tijela s bestjelesnošću, u trenutku kada sjena nadrasta samo plesača, kada se čini da je njegova projekcija istinitija od njega samoga. Scenska filozofija pokreta Sabura Teshigaware, iskrena je težnja za bestjelesnom estetikom, za skromnošću, stapanjem jednog organizma sa svim ostalim organizmima kako bi ovaj prvi, pojedinačan, mogao postati općenit i apstraktan. Nedjeljiv. No rezultat ne ovisi samo o promišljanju već i osjećanju, emotivnoj otvorenosti da se prihvati bol vlastite težine i ukopanosti, kako bi se zatim, samim tim priznanjem ostvarila mogućnost da se negira isto.


Bambalina Titelles: Vrt naslada

I was real se bavi ekspanzijom, rušenjem zidova, uzletom, letom, nestajanjem... Radikalnim rješenjima u potrazi za stvarnošću koja je lišena tereta.

"Elitizam? Možda." Tako započinje uvodnik **Simona Karduma**, napisan povodom održavanja prvog festivala. Jer se samo kroz elitizam i hermetiku može stvoriti nova generacija umjetnika i gledalaca koji će proširivati svoja obzorja i sužavati kriterije. Takvo sužavanje, tj. povisivanje kriterija ne znači preduvjet za oštriju kritiku, već preduvjet za kvalitetu. Kritiku ostavimo po strani. U suvremenom kontekstu ona je mrtva, a ako pak životari tada to radi kao totalno neupotrebljiva i besmislena pojava. Jer se ukidanjem zadnjeg simbola s kazališne pozornice teoretizirati može samo praznina, dok se ocjenjivati ne može ništa. Barem do trenutka kada će se izgraditi novi sustav znakova i usvojiti prihvatljivi normativi. Fenomen koji je ipak preživio sve te promjene nalazi se u senzibilitetu spram scenske energije bez obzira na to posjeduje li ona ili ne posjeduje sadržaj i protagoniste.

Razvilo se uvjerenje da pojam može postojati i bez riječi, pošto je smisao izgubljen upravo na toj verbalnoj stranputici. Stoga je tišina jedini način da smisao bude vraćen. Ali na putu bez pojašnjavanja. Bez putokaza. Možda je vrijeme šutnje, ustvari inkubacija novih ideja.

Na seminaru "Mladih kritičara" održanom na ovom Exodosu, pod vodstvom **Bojane Kunst**, mišljenja su bila slična. Teorija pripada povijesti dok novo kazalište pripada neizgovorenim asocijacijama što pogađaju našu nutrinu. Nesemiotika alternativnih tendencija može prihvatiti samo intimni duhovni impuls ili emociju, ali se na osnovi takvog doživljaja nikada ne može kritizirati. A kamoli generalizirati. Od kada je umjetnost dosegnula ništavilo: bijela platna, prazne pozornice, i koncerte bez glazbe, od kada je prestala biti kompaktan proizvod, svrgnuti su zakoni. Relevantna ostaje jedino reanimacija, novi život starog objekta - predstave, te pitanje rizika: Kako će izgledati nova forma? i hoćemo li je uopće prepoznati?

Vjerojatno će se javiti pitanje je li moguće da smo svjedoci kazališne apokalipse koja nevidljivo galopira pred našim očima.

Ivana Sajko studentica je dramaturgije na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu.

Mittelfest 1996., Cividalle

GRADU JE IME PJESMA

Čitav je Vacisov postupak izazovan upravo po tome što kibernetičke strukture, po sebi impersonalne i objektivne, snagom ljudske emocije očovječuje i ugrađuje u metafizičku poruku

Piše: Darko Lukić

Kad je na svečanom zatvorenju Mittelfesta u Cividale del Friuli, koji je ove godine okupljen oko tematske odrednice identitet, u crkvi Sv. Franje završila predstava *Napjevi gradova* redatelja **Gabrielea Vacisa**, ostvarena u koprodukciji Teatro Settimo iz Torina i Kazališta Marina Držića iz Dubrovnika, publika koja je eksplodirala pljeskom i ushićenjem sasvim sigurno u snažnom emotivnom naboju nije ni bila svjesna da je skupno zakoračila u kazalište 21. stoljeće.

Nije, međutim, riječ o cyber-theatreu, kazalištu visoke tehnologije i virtualnoj dramaturgiji koja polako ali neumoljivo sigurno zacrtava tloris kazališta budućnosti. *Napjevi gradova* utoliko uzbudljivije otvaraju jednu posve drugu, formalnotehnički oprečnu, iako duhovno istu crtu kazališnoga izričaja što će stubokom izmijeniti predodžbe o kazalištu stvorene na poticaju iz sedamdesetih u tijeku osamdesetih godina ovog stoljeća, i (a i Vacis to suvereno svjedoči) prirodno domišljene i napuštene u devedesetima.

Koliko god je potresna entropija ideja sedamdesetih prenula iz duhovnog umora Europu i u kazalištu porodila velike promjene i stvorila nova imena suvremenoga kazališta, i koliko god je u osamdesetima slom utopije o mogućnosti promjene svijeta kazalištem otvorio ciklus velikih predstava nadahnutih motivima smrti civilizacije i kraja Europe (što je u razočaranosti i rezignaciji buntovnih sedamdesetih uistinu moralo izgledati upravo tako), već su devedesete počele sramežljivo ali uporno postavljati pitanje o tome nije li možda polazišna pretpostavka bila previše isključiva. A što ako je riječ samo o kraju i smrti jednoga idejno-ideološko-duhovno-estetskog sustava poradi prirodne uspostave nekoga novog i drukčijeg?

Da, upravo to, kaže i Vacis u *Napjevima gradova*. I eto predstave o rađanju Europe i početku civilizacije. Neke nove, buduće. Daleko su, dakako, *Napjevi gradova* od infantilnoga optimizma i naivne euforičnosti bez pokrića. Ko i svako rađanje i nastajanje, i ovdje se taj proces događa kroz porođajne muke i bolni grč početaka. I ovdje valja pokopati mrtve, raščistiti ruševine, isplakati suze i ispljunuti krik, da bi se očišćeno krenulo u susret čistom zvjezdanom nebu koje nakon svega ostaje kao svršetak *Napjeva gradova*. Polazišna je Vacisova ideja sažeta u dvije riječi naslova - pjesma i grad temeljne su metafore cijele priče o budućnosti. Grad kao usud, grad kao simbol i mjesto novog, staklenog i betonskog Edena, u čijem se neurozama saželo sve što je mjesto čovjekova postojanja, i u njemu pjesma, kao najčišći i najelementarniji način ljudskog odgovora na sazvučja svijeta u kojemu mu je prebivati.

Projekt međutim ima, unatoč obrednoj ritualnosti ideje, preciznu virtualnu formu. Vacis je projekt začeo u Teatro Settimo u Torinu, potom ga je prenio u Dubrovnik i s glumcima Kazališta Marina Držića proširio komunikacijski krug i strukturu informacije, iduće godine sve skupa seli u Francusku i dopunja se novom razinom da bi 1998. godine preselio u Austriju u nastavku istog procesa, i tako dalje... Network, potpuno kibernetička struktura ustroja usložnjene informacije, tvorba virtualne realnosti kao kazališnoga prostora, pjevani Internet rastućega ansambla, kompjutorski strukturirana dogradnja sustava informacije, formalno, dakle, uistinu cyber-theatre s idejom virtualne dramaturgije. Sadržajno, pak, samo primarni ljudski elementi s razine prvotnih obrednih plesova pračovjeka - tijelo, gib, glas i trans.

Unutar te raspjevane čarolije (a uistinu je riječ o manipuliranju emocijom do razine transa, kao u šamanskim obredima) onaj tko poznaje ezoterijske šifre lako će prepoznati Vacisa ezoterika, posebice u numerološkim strukturama. Svaki predmet upotrijebi se u pravilu tri puta, cijela je koreografija na 12 koraka, sve pjevanje i mizanscen na načelu broja 7, da bi se pored toga još pojavio izravno citirani derviški ples transcendencije, i u stilizaciji gradskih kandelabara magijski predmeti Istoka... O ritualu paljenja malih voštanica pred starim fotografijama ne treba posebno ni govoriti. Jasno je, nakon svega, da Vacis dobro poznaje različite šifre, strukture i putove kojima se ljudska energija može osloboditi, usmjeriti, upotrijebiti. U tu energetsku krletku koju stvori obrednim postupcima hvata Vacis publiku, dok u samom finalu ne postanu dio istog kruga s glumcima na sceni.

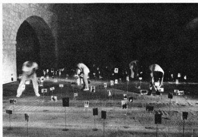
Napjevi gradova osim fascinantnog postupka kibernetičkog strukturiranja ritualnoga, imaju na površini i nešto nalik na priču. Ta bi se quasifabu-

Napjevi gradova

la dala opisati kao jedan dan u velikom gradu, koji započinje gužvom u gradskom prometu, rasipa se na niz osobnih priča tog dana i svršava u ponoćnoj tišini i plavetnilu zvjezdanog neba. Unutar tako zadane, otvorene narativne strukture talijanski su dramaturzi **Laura Curino** i **Gian Luca Favetto** u torinskom začetku predstave postavili nešto teksta, uglavnom poetiziranih monologa što podsjećaju na intimne ispovijedi. Hrvatski dio teksta osmislila je dramaturginja **Mani Gotovac** kao intimnu odu Dubrovniku. Prepoznat ćemo **Držića** i **Vojnovića**, **Kanavelića** i manifest intimnog doživljaja predstave Mani Gotovac, kao i usputni žamor dubrovačkih ulica i kavana, što je izuzetno emotivno opjevalo Grad i njegovu pretešku povijest, izravno vežući njegovu suvremenu žrtvu i stradanje uz spomen nad mnoštvom starih fotografija pred kojima se pale svijeće, u znak besmisleno divnog pijeteta spram prošlosti koja blijedi u odsjajima. Glumačka ekipa, od prve pojave ujednačena u pjevanju, gibu i govoru, skupno ostvaruje moćnu emociju kojom doslovno zapljuskuje publiku. Tako je *Napjevima gradova* Gabriele Vacis, redatelj u munjevitom usponu u Italiji (prošle je godine ocijenjen bolje od **Sthrellera** i **Ronconija**), otvorio unutar ideje napjeva put jednom od mogućih kazališnih oblika budućnosti.

Sretnom okolnošću i mudrim potezom možemo držati činjenicu da se preko dubrovačkoga kazališta Hrvatska uključila u te prve korake. Vjerojatno za takav postupak nije bilo pogodnijeg grada od Dubrovnika, koji je sam po sebi metafora.

"Umorna sam od suvremenoga kazališta", rekla mi je nedavno jedna velika slovenska glumica.



"Neprestano igram nešto što nema čak ni svoga imena u castu." Razmišljao sam o tom gledajući *Napjeve* u kojima glumci također nemaju imena likova, pokušavajući im odgonetnuti razlog tolike iskrene ljudskosti u kazališnoj bezimenosti. I našao odgovor u onome što je i Vacis stavio u ime projekta. Pjesma je šifra, ime i karakter, kao u samim počecima kazališta. Preko nje visoko je, gotovo do najvišeg stupnja humanizirana bezimenost depersonalizirane informacije. Čitav je Vacisov postupak izazovan upravo po tome što kibernetičke strukture, po sebi impersonalne i objektivne, snagom ljudske emocije očovječuje i ugrađuje u metafizičku poruku.

U tom se postupku u jasnim obrisima zrcali i rađanje i početak jednoga novog načina mišljenja o kazalištu. Onoga što će svakako znati izaći na kraj s tehnološkim konkurentima, filmom, videom i kompjutorom, jer prevodi njihove strukture mišljenja na jezik ljudskog osjećanja. Za festival koji se bavi pitanjem identiteta, točan i izazovan završetak.

Darko Lukić je dramaturg u Teatru &TD u Zagrebu.

Festival d'Automne u Parizu 1996.

USPOREDNA SEZONA



Piše: **Zlatko Wurzberg**

Pariški **Festival d'Automne** prekoračuje kalendarsko doba: počinje zadnjeg tjedna ljeta i završava u prvim danima zime. Četrnaest tjedana programa nudi dvadesetak kazališnih i plesnih predstava, gotovo toliko i glazbenih izvedbi. Ovogodišnje izdanje je jubilarno, dvadesetpeto, stoga su na okupu većina stvaralaca koji prate Festival, neki od njegova početka: **Cunningham**, **Brook**, **Carmelo Bene**, **Grueber**, **Tanguy** i **Robert Lepage**, **Teshigawara**... Ironični duhovi kažu da je to više ugledna marka negoli festival. No istina je da je riječ o sezoni u doslovnom smislu, s dobro složenim programom što nastoji predložiti neke orjentire trenutne svjetske produkcije. Možda će video-instalacija **Billa Viole** (također i autora plakata Festivala) u kapeli Salpetrière ostati najupečatljivije djelo programa. Dva ekrana u bočnim apsidama prikazuju djelo The Crossing; u prvom dijelu diptiha glumac polako dolazi u prednji plan i na rubu s planom ekrana nestane u bujici vode, u drugom nestaje u vatri. Središnju apsidu zauzima video The Messenger u kojemu golo muško tijelo po dijagonali usporeno uranja i izranja u vodu duboko plavih tonova i, jednom na površini, snažno udahne. Taj lik, kao i onaj u bočnom djelu, imaju sve ikonološke oznake Krista, a ujedno i sliče na autora. Dodajem da je bolnica Salpetrière jedno od mitskih mjesta psihoanalize: ovdje je mladi **Freud** došao učti kod psihijatra **Charcota**, a u njoj je umro **Michel Foucault**, i u dvorištu iste kapele su mu Parižani ispratili tijelo.

Nekoliko tjedana listopada činilo mi se da je moguće pratiti kulturni ritam Pariza: čuti i vidjeti sve važnije događaje: u jednom danu biti na otvaranju izložbe pa potom gledati novu predstavu. Biti ne samo obaviješten već i zasićen, prepuštajući se bujici raznovrsnih umjetničkih oblika i značenja. No kako za svaki estetski doživljaj treba uložiti svoja osobna osjećanja, tako ta vježba, iako izgleda privlačna, nije nedužna ni zabavna niti za dulje vrijeme. Ne kanim ovdje produbljivati osobne dojmove, pokušat ću samo objasniti po čemu su mi se činile zanimljivima neke predstave prvog dijela ovogodišnjeg Festivala d'Automne. Prednost ovako dugog festivala je da se mogu ne samo prepoznati usmjerenja ovoga trenutka i njegove odrednice već i provjeriti njihova valjanost, kako u ostalim predstavama programa tako i u usporedbi s novim redovnim produkcijama sezone.

Prepoznati u trenutnom stanju scenskih umjetnosti (tu podrazumijevam kazalište i ples i sve prijelazne oblike između njih) umjetnost post-pokreta još nedavno se činilo dovoljnim za njegovo određenje. Pojam post-mainstreama pod kojim se podrazumijeva namjerni eklektizam i mnoštvo mogućnosti kao bijeg izvan estetske konvencije, i slično, je dobar kao tvrdnja nove pojave, ali je reduktivan u kritičkom pristupu novijoj produkci-

Pojam post-mainstreama pod kojim se podrazumijeva namjerni eklektizam i mnoštvo mogućnosti kao bijeg izvan estetske konvencije, i slično, je dobar kao tvrdnja nove pojave, ali je reduktivan u kritičkom pristupu novijoj produkciji, jer jednim preglednim pojmom obilježava umjetnost koja je raznovrsna i raspršena, podijeljena

ji, jer jednim preglednim pojmom obilježava umjetnost koja je raznovrsna i raspršena, podijeljena. K tomu, on zastaje na njenim formalnim osobinama, a stvaralački rad suvremene umjetnosti često se odvija na području njenog sadržaja i funkcije. Čini mi se, i pokušat ću to objasniti, da rad novije scenske produkcije valja promatrati u terminologiji indikatora (obilježja, pokazatelja), slično njenoj upotrebi u teoriji umjetnosti, kako je koristi **Rosalind Krauss** od koje je preuzimam. Indikator, u smislu koji mu je dao američki filozof **Charles S. Peirce**, je znak koji sa svojim referentom održava izravan fizički odnos, kako izvođenja tako i uzrokovanja: indikator su oznake ili tragovi određenog uzorka a taj uzorak je stvar na koju se oni odnose, predmet koji označavaju. „(2.305) (indikator je) znak ili predstavljanje što upućuje na svoj predmet ne po tome što ima neke sličnosti ili analogije s njime niti jer je pridružen po općenitim osobinama koje taj predmet posjeduje, već stoga jer je u dinamičkom (tu se podrazumijeva i prostornom) spoju i s pojedinačnim predmetom s jedne strane i sa smislom ili sjećanjem osobe kojoj on služi kao znak, s druge strane." Charles S. Peirce, *Dictionary of Philosophy and Psychology* (1901) (prevedeno s francuskog prijevoda)

U teoriji umjetnosti pojam indikatora je došao iz kritičkog tumačenja djela **Marcela Duchampa** koji je prvi koristio stvarnost (realno) kao materijal, čime je umjetnički oblik, kao u fotografiji ili filmu, izravnije priključen na stvarnost. Ovaj pojam pruža uspješniji način opisivanja sadašnje umjetnosti: njime je valjalo objašnjavati najljepšu predstavu prošlogodišnjeg Festivala d'Automne *U samoći pamučnih polja* u režiji i izvedbi **Patricea Chéreaua**. (Uvođenje hrvatskih glumaca u **Pesentijevu** predstavu *Ljudi su divni* u Zagrebu također valja tumačiti kao funkciju indikatora: komunikacija s mjestom gdje se predstava izvodi odvija se znakovima koji imaju svoje čisto fizičke referente. Jednako tako **Stanislas Nordey** i njegovi glumci nisu učili hrvatski iz simpatične dosjetke: riječi su bile znakovi po fizičkom spoju s izvanjskim referentom.)

Školski primjer principa indikatora u scenskim umjetnostima vidim u određenim predstavama



Bill Viola: The Crossing

gdje je koreograf ujedno i izvođač.

Znakovi u plesu proistječu iz pokreta. Unutar plesa ti znakovi dobivaju značenje po svom uzajamnom odnosu i po svojoj korelaciji s drugim znakovima. No, kada se pokret shvati kao nešto što proizvodi ne neko zamjenjivo, nego upravo jedno određeno tijelo, onda taj pokret ima osobinu traga, otiska, fizičkog očitovanja određenog uzroka. Pokret više ne funkcionira samo kao simbol već ima obilježje indikatora. Plesač je os koja spaja dva značenjska pola: simbolički i indikatorni. Indikatornim aspektom koreografije izmiču konvenciji plesa i njihove poruke valja tražiti izvan kodova plesa.

Ne zaboravljam ovdje na pojmovnu dvosmislenost scenskog znaka, da riječi u kazalištu (kao i pokret u plesu) upućuju na dvostruku stvarnost, onu na sceni i izvan nje. No on je u oba ta slučaja ikoničan, mimetički znak nekog predmeta. Indikator je, naprotiv, egzistencijalni znak dinamike nekog subjekta: upravo tog pojedinačnog glumca, plesača...

Tri plesne predstave s ovogodišnjeg Festivala, a jednako tako i predstave **Jana Fabrea** *Three Movements*, ili **Billa Jonesa** *Still /Here*, teško je shvatiti bez pojma indikatora. Ne treba posebno objašnjavati, ili bi trebalo to puno iscrpnije pokazati, koliko je važno da sam Saburo Teshigawara pleše svoju koreografiju *Here to Here*, s čitavim svjetonazorom kojega podrazumijeva njegov način pokreta. Ili kod mlađeg britanskog koreografa i plesača **Jonathana Burrowsa** u predstavi *Stop Quartet*, ples prelazi od jednog izvođača do drugog i plesači su tu suučesnici: osmjesi i uzajamni pogledi za vrijeme izvedbe jasno to pokazuju. Vidimo uobičajenu sliku para u svim njenim transformacijama između dva muškarca i dvije žene, ali njeno značenje i poruka ovise o snažnoj pulziji koreografa koji dok pleše ukazuje na poruku ja sam ovdje, a ne o logici izlaganja. Predstava ne mora biti uvijek izvrsna da bi na svoj način zanimljivo razrješavala aktualne problematske elemente plesa, kao što je slučaj s predstavom *Aattenentiononn* **Borisa Charmatza**. Treba biti vrlo mlad (23 godine) pa plesati tvrdo i točno i izložiti svoje napola golo tijelo, između sramežljivosti i besramnosti. Između prividno sirovog pokreta i cizeliranog u svim vidljivim mišićima. Predstava je artikulirana po vertikali (tri izvođača plešu na superponiranim platoima), pogled prati pokret po osi dolje-gore, a tako je izbjegnuta njegova sinkronost. Nema priče ni psihološke karakterizacije u tijelima plesača i u ritmu pokreta, a ipak tako apstraktna predstava nedvosmisleno govori o suvremenim osamljeničkim navikama. Njihova slika, kao figura ili simbol, više nije dovoljna, tijelo plesača u izvedbi dobiva ožiljke žudnje zatvorene na malom prostoru.

Indikatorni princip kao jedan od temeljnih vidova poslijeratne umjetnosti valjalo bi iscrpnije razložiti kada je riječ o sadržaju i smislu u scenskim umjetnostima. Također se ne bi smjelo ispustiti iz vida njemu suprotan pojam ikone kao mimetičkog znaka. Plesne ili kazališne predstave kao estetičke cjeline nužno sadrže i jedan i drugi: semiotičko spajanje. Stoga je točnije govoriti o ikonizaciji indikatora koja nam se upravo odigrava pred očima.

Bill T. Jones

IZVOĐENJE ČINA ŽIVOTA

Ja zapravo govorim: vidite ovog čovjeka. Nema razlike između njega i vas! Jedno ste. Tamo gdje ide taj čovjek otići ćete i vi

Piše: **Jasen Boko**

"Umjetnost je pojava između religije i magije. Religije u smislu pokušaja organizacije kaotičnog svemira. I magije u pokušaju otkrivanja promjene u svijetu koji izgleda nepromjenjiv, stvaranja čuda u svijetu koji se čini tako banalnim. Za mene je to umjetnost. Zovite to formalizmom ili ekspresionizmom, zovite to politikom ili krajnjim individualizmom, meni je svejedno. Ja zbog toga stvaram!" Zanosom proroka **Bill T. Jones** objašnjava svoju poetiku. Kao plesna pojava koja je svojim komadom *Still/Here* podigla prašinu širom svijeta, a prije svega u matičnoj Americi Jones djeluje iznenađujuće decentno i neskandalozno. Njegovi umekšani pokreti otkrit će onome koga to zanima njegovu fascinaciju plesom i seksualno opredjeljenje. "U Americi biti crnac i biti homoseksualac znači potpunu marginalizaciju, a to je ono što me i natjeralo progovoriti o problemu koji je s margine naglo došao u centar zanimanja", govori Jones koji je zaražen virusom HIV-a, AIDS-om za koji još nema lijeka i koji u njegovom tijelu zasad miruje.

A da nije bilo smrtonosnog virusa Bill T. Jones možda nikad ne bi postao toliko značajnim koreografom, ali i kreatorom suvremenog plesa smrti. *Still/Here*, dva plesna komada izvođena kao cjelovečernji program, zapravo jesu ples smrti jer u njima sudjeluju ljudi zaraženi AIDS-om, a cijela koreografija nastala je na osnovi njihova iskustva u borbi sa smrću. Smrt bliskog partnera **Arniea Zanea** od AIDS-a 1988., s kojim je Jones cijelo desetljeće zajedno radio, definitivno je usmjerila njegovo plesno zanimanje prema pokušaju razumijevanja iskustva smrtonosne bolesti.

"Osnovao sam grupu koju sam nazvao Survival workshop i putovao sam Amerikom, organizirajući radionice posvuda. Radionice sa sudionicima svih godina oboljelima od bolesti poput AIDS-a, raka, leukemije. Oni su govorili o svojim iskustvima, snimali smo ta iskustva koja su zatim postala temeljem koreografije za komad, za plesnu poemu, *Still/Here*. Ne bih rekao da sam tu podržavao život, prije bih to nazvao korištenjem života u svrhe stvaranja umjetničke forme. U svakom slučaju *Still/Here* za mene kao umjetnika i stanovnika kasnoga 20. stoljeća postalo je izrazito bogato putovanje. Workshop koji sam provodio, mene kao umjetnika nagradio je iskustvom pokreta, iskrenim svjedočenjima i spontanim gestama koje se mogu naći kad se iz svijeta plesa iskorači u život društva. To mi je iskustvo dalo novi pogled u mogućnost geste i najdublji ritual koji je kazalište. Moja namjera bila je stvoriti ne razmišljanje o smrti i propasti već snagu neophodnu za izvođenje čina života."

Praizvedbom plesne poeme*Still/Here* u Lyonu rujna 1994. Jones je krenuo prema orbiti velikih koreografa današnjice, no pitanje bi li je u svijetu u kojem estrada caruje nad umjetnošću ikad dosegao da nije došlo do jedne od najžešćih američkih polemika o umjetnosti i njenom smislu, izazvanom upravo Jonesovom koreografijom. Za gostovanja u New Yorku prosinca 1994. lavinu je pokrenula kritika poznate plesne kritičarke **Arlene Croce** iz "The New Yorkera" koja je naglasila kako komad nije vidjela niti ga želi gledati, ali drži sramnim da umjetnost uključuje umiruće ljude. A zbog bolesnika koji kod Jonesa plešu ona drži kako je uključivanjem smrti u svoje projekte Jones sebe stavio izvan dosega kriticizma, praveći od sebe ne umjetnika već žrtvu i patnika.

Odgovori na "kritiku" došli su sa svih strana, a najviše upravo od ljudi bolesnih od AIDS-a, ali i od najvećih kritičarskih imena Amerike.

"Čini se da sam u tom trenutku dospio u nevolju jer sam želio da umjetnost bude znatno više od imitiranja života. Imao sam potrebu da susretnem gledatelja sa spoznajom kako čovjek koji im govori jest smrtno bolestan, ali istodobno je u stanju govoriti o ljepoti života. Gledate nekoga kako vam govori ili pleše i istodobno se susrećete sa spoznajama koje obično ne dosežete u kazalištu. Nekima je to izgledalo kao da namjerno predstavljam bolesne kako bi se zdravi loše osjećali. Ja zapravo govorim: vidite ovog čovjeka. Nema razlike između njega i vas! Jedno ste. Tamo gdje ide taj čovjek otići ćete i vi."

Grijeh bi bio napisati da je Bill T. Jones koreograf koga je jedna polemika i prašina koja se oko nje digla učinila umjetnikom. Njegova umjetnička biografija dovoljno je impozantna i prije uspjeha *Still/Here*. Koreografirao je više od 40 djela za vlastitu plesnu grupu (Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company), a naručivani su mu radovi od brojnih poznatih ne samo američkih plesnih teatara. Radio je i za nekoliko opernih kuća, a zanimljivo je da je surađivao sa sirom **Peterom Hallom** čiju je režiju **Michael Tippettove** *Nove godine* koreografirao u produkciji poznate Houston Grand Opere. Režirao je i nekoliko drama među kojima i poznatu **Walcottovu** *San na majmunskoj planini*, a u biografiji ima i nekoliko TV režija. Dobitnik je brojnih priznanja, nagrada i stipendija, među kojima i dvije Bessie nagrade, najznačajnija američka priznanja za plesnu umjetnost. Najsvježiji mu je uspjeh upravo objavljena autobiografija pod naslovom *Posljednja noć na Zemlji*.

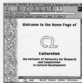
Opsesija Bill T. Jonesa smrću i umiranjem posve je jasna iako virus u njegovom tijelu još uvijek miruje. Od svoje premijere *Still/Here* ne prestaje potvati svijetom izazivajući rasprave o svrsi i smislu umjetnosti, ne samo plesne, ma gdje da se pojavi. Polovica ljudi koji su sudjelovali u stvaranju koreografije, bilo kroz radionice, ili čak na sceni već je mrtva, činjenica koja svemu daje dodatnu težinu. Optužba Croceove da se Jones poigrava žrtvama i da sam pokušava biti žrtva, a ne umjetnik, u susretu s Billom T. Jonesom potpuno pada u vodu jer se Jones doima zdravijim i vedrijim od gomile koja ga na press konferencijama i skupovima okružuje. Da ne igra na ulogu žrtve pokazuje i njegov rad jer je *Still/Here* na edinburškom festivalu 1995. ostavio snažan dojam, golemu i pozitivnu reakciju publike, a razmišljajući o okvirima plesne estetike njegov je komad te godine znatno nadmašio *Karanfile* **Pine Bausch** ili djelo **Marka Morrisa**.



"Ako možemo govoriti što je *Still/Here*, čini mi se da komad sam odgovara i da je njegova "poruka" publici sljedeća: Ma što ti, Bille, mislio, ma što vi osjećali, ovaj stroj zvan život ide dalje. Ljudi koje ste večeras gledali na pragu su smrti i njihov svaki korak borba je s njom. Možda ih je polovica već mrtva ali ova druga preostala polovica sudionika živa je, ne da se i vrlo je uvrijeđena što se prema njima odnosite kao da su ljudi na samrti."

Djelo Bill T. Jonesa nimalo ne izgleda kao da je na samrti.

CULTURELINK



CULTURELINK je svjetska mreža za proučavanje kulturnog razvoja i suradnje, osnovana 1989. godine u Parizu na međunarodnom simpoziju o mrežama za kulturni razvoj i suradnju. Osnivači mreže su UNESCO i Vijeće Europe. Od samog osnutka mreže Institut za međunarodne odnose u Zagrebu (IRMO) je njeno sjedište. Djelatnost mreže obuhvaća međunarodna istraživanja u kulturi, uspostavljanje i razvoj baza podataka o kulturnom razvoju i suradnji, te redovito izlaženje časopisa Culturelink.

Članstvo

Članovi mreže CULTURELINK su mreže koje se bave kulturnim razvojem i međunarodnom kulturnom suradnjom, istraživačke institucije, sveučilišta, kulturne institucije različitih profila (muzeji, biblioteke, kazališta), informacijski i dokumentacijski centri, kulturni centri, fondacije, umjetnička udruženja, itd. Mreža Culturelink obuhvaća preko 1000 institucija u 97 zemalja na svim kontinentima.

Ciljevi

Cilj mreže CULTURELINK je razvijanje komunikacije između članica; sakupljanje, obrada i diseminacija informacija o kulturnim politikama i kulturnom razvoju u svijetu; podupiranje zajedničkih istraživačkih projekata i suradnje.

Istraživanja

U sklopu istraživanja ističe se projekt posvećen kulturnim politikama zemalja članica UNESCO-a, koji se provodi u okviru šireg projekta pod nazivom 'Suvremene civilizacijske promjene'.

Drugi projekt, istraživanje pod nazivom 'Promjene u statusu i funkcioniranju kulturnih centara: studija zemalja Srednje i Istočne Europe u tranziciji', analizira položaj i probleme kulturnih centara u tim zemljama u periodu tranzicije Analizirani su ciljevi i aktivnosti kulturnih centara, interes za pitanja od značaja za lokalnu zajednicu, podaci o posjetiteljima centra, korisnici kojima su namijenjene aktivnosti kulturnog centra, podaci o strukturi zaposlenih, pravnom statusu centra, financiranju, te kulturnoj suradnji. Studija je objavljena u Special Issue 1995 časopisa Culturelink.

Baze podataka

Jedna od aktivnosti mreže CULTURELINK je razvijanje baza podataka u području kulturnog razvoja. Do sada su uspostavljene dvije baze podataka:

(baza kulturnih politika zemalja članica Unesco-a - nastala kao rezultat istraživačkog projekta, baza sadrži tekstualnu građu vezanu uz kulturne politike pojedinih zemalja. Podaci o evropskim zemljama dostupni su na gopheru Instituta za međunarodne odnose;

(baza mreža i institucija u području kulturnog razvoja (Culturelink database). Culturelink database sadrži podatke o institucijama i njihovim projektima i publikacijama, informacijskoj infrastrukturi, bazama podataka, kooperaciji s drugim kulturnim institucijama itd. Baza je implementirana u Paradoxu za Windows i otvorena je našim članicama, a također postoji u formi knjige kao Directory of Institutions and Databases in the Field of Cultural Development. Baza je dostupna lokalno u Institutu, a eksperimentalno je dostupna i preko WWW-a selektiranoj publici. On-line verzija Culturelink baze implementirana je u ORACLE RDBMS-u što je omogućilo pristup bazi putem Interneta te mogućnost pretraživanja baze po višestrukim kriterijima.

Culturelink baza podataka sadrži općenite podatke o oko 1000 kulturnih institucija i podrobne podatke o oko 300 kulturnih institucija i mreža iz cijelog svijeta. Planira se izrada regionalnih direktorija kulturnih institucija. Završeno je prikupljane podataka o kulturnim institucijama u Centralnoj i Istočnoj Europi koji će biti objavljeni u specijaliziranom izdanju direktorija za Centralnu i Istočnu Europu i dostupni u Culturelink bazi podataka, a u planu je istovrstan projekt za prikupljanje podataka o kulturnim institucijama u mediteranskim zemljama i Africi.

Mreža CULTURELINK razvija spomenute baze podataka s ciljem da stvori svjetski informacijski centar za istraživanje kulturnog razvoja i tako olakša dostupnost podataka o kulturnim projektima, i izvorima informacija u području kulture.

Publikacije

Časopis Culturelink izlazi četiri puta godišnje na engleskom jeziku, na oko 200 stranica, a šalje se na više od 1000 institucija i mreža u svijetu. Namijenjen je informiranju članica mreže o djelovanju mreža i institucija, istraživačkim projektima, konferencijama i novim publikacijama u području kulturnog razvoja i suradnje. Putem časopisa i mreže distribuiraju se i mnogobrojne informacije o hrvatskom kulturnom životu. Također se najavljuju svi značajniji kulturni događaji u Hrvatskoj. Preko časopisa, baza podataka i mreže CULTURELINK, kulturne institucije u Hrvatskoj i hrvatski umjetnici imaju pristup najznačajnijim i raznolikim europskim i svjetskim kulturnim mrežama i organizacijama. Časopis Culturelink dostupan je također na gopheru Instituta.

The Directory of Institutions and Databases in the Field of Cultural Development, publikacija je u kojoj je na 260 stranica opisano 170 institucija, 350 publikacija, 330 projekata, 130 baza podataka i sl. Direktorij institucija i baza podataka u području kulturnog razvoja referentno je djelo namijenjeno

mreže

znanstvenoj zajednici, istraživačima i kulturnim djelatnicima sa svrhom da pospješi kulturnu i znanstvenu suradnju na međunarodnom nivou i olakša pristup izvorima informacija u području kulturnog razvoja. Direktorij je selektirani ispis iz baze podataka razvijene u Institutu za razvoj i međunarodne odnose za potrebe kulturne, znanstvene i sveučilišne zajednice.

Konferencije mreže CULTURELINK

Prva svjetska konferencija mreže CULTURELINK održana je u Zagrebu u lipnju 1995. Tema konferencije je bila 'Dinamika komuniciranja i kulturne promjene: Uloga mreža'. Nakon šestogodišnjeg djelovanja mreže konferencije je okupila oko sto sudionika sa svih kontinenata. Održana je pod pokroviteljstvom UNESCO-a i Vijeća Europe, a u okviru Svjetskog desetljeća za kulturni razvoj. Konferencija je izrazila veliko bogatstvo ideja i pristupa problematici kulturnog razvoja, kulturnih promjena i komuniciranja.

Konferencija 'Europe of Cultures: Cultural Identity of Central Europe' održat će se u Zagrebu u razdoblju od 22. do 24. studenog 1996. godine u organizaciji mreže CULTURELINK i Europskog doma Zagreb. Glavne teme konferencije bit će: Cultural Identity in the Perspective of Development and Transformation; Central European Cultures and Cultural Identities; Central Europe in the all-European context; Cultural Policies.

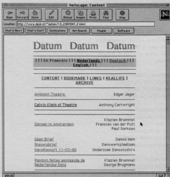
Internet servis

Na Internetu su dostupne sljedeće informacije mreže CULTURELINK: WWW stranica mreže Culturelink (**http://mairmo.irmo.hr/~clink/**) baza kulturnih politika zemalja članica UNESCO-a (**gopher://mairmo.irmo.hr:70/11/eng/lokalni-info/projekti**) časopis Culturelink (**gopher://mairmo.irmo.hr:70/11/eng/lokalni-info/Publications**) Culturelink baza podataka eksperimentalno je dostupna preko WWW-a na zahtjev korisnika. (**http://alf.tel.hr/in2/baza/**).

Adresa:
CULTURELINK
Institut za međunarodne odnose
Lj. F. Vukotinovića 2, P.P. 303
10000 Zagreb
Tel.: 01 / 45 54 522;
Fax: 01 / 444 059

E-mail:
clink@mairmo.irmo.hr
WWW:
http://mairmo.irmo.hr/~clink/

Kazalište kao Calvin Klein



http://www.desk.nl/~datum

U rujnu ove godine, lansiranjem prvog broja magazina **DATUM**, nove kulturne i kazališne stanice, učinili smo nešto na što su ostali kazališni magazini šiznuli. Promatraču izvana to može naličavati na minornu transgresiju, no za svijet kulture bio je to ratni čin: kada je DATUM objelodanjen, priznati kazališni magazini vraćeni su natrag u skladišta. Kao kad je **Calvin Klein** predstavio svoj uniseks miris, tako je DATUM prestigao svoje rivale gomilajući kontroverzne ideje u digitalnom izdanju. Prije pet godina nizozemske su kazališne magazine čitalo samo u malim krugovima pokušavajući prezentirati posebne događaje u teatru koji su se većinom ticali estetike, raspodjele novca ili otvorenih lokalnih svađa unutar kazališne zajednice. Danas kazališni magazini nisu tako živopisni a čitaju ih samo profesionalci. Kazalište je postalo ekskluzivni oblik umjetnosti koji dijele zatvoreni krugovi poznanika koji su u većini slučajeva manje ili više zainteresirani samo za intelektualnu zabavu. "Toneel Theatraal", primjerice, nesposoban da bi iskoristio svoj vrlo ekskluzivan položaj, odlučio je izjaviti kako je kazalište profesija te da mu treba profesionalni pristup kao što to imaju i poslovni ili dnevnički magazini. To je kao da magazin za ples "Notes" najavljuje premijeru sociološkog pristupa nakon što je u kazalištu otvorena diskusija. Moguće je da su čitatelji kazališnih magazina prevrnuli očima, no oni su vrlo dobro razumjeli motiv: potreba da se vidi sjeme neekskluzivne umjetnosti koja ima sve prozore otvorene u svijet. Danas su se glavna događanja iz kazališta preselila na multi-medije, s magazinima koji se otimaju kako bi pokazali neeksploatirane predstave iz inozemstva. Kao nasljednik "Performancea" engleski je magazin "Hybrid" pokrenuo stvari 1992. sadržajem koji se temeljio na europskim događanjima. **David Hughes** zajedno s ostalima razvio je multidisciplinarni magazin o izvedbenim umjetnostima uopće. Ipak, magazin nije privukao dovoljno pozornosti, a način na koji su to učinili bio je kreiranje neutažive želje za izvedbenom umjetnošću objavljivanjem raznih eseja prestižnih kazališnih kritičara, a zatim, malo po malo, omogućen je utjecaj njihovih razmišljanja na čitatelje, kako bi stvorili vlastite izvedbene, interaktivne snove. Drugi su magazini više bili zainteresirani za davanje prostora tekstovima o kazalištu i njihovo prevođenje na nekoliko jezika. Godine 1991. po prvi put je širom Europe objavljen "Theaterschrift" kojega je financirala korporacija. Danas, čini se da ga se uopće više ne tiska a preostali brojevi još se uvijek mogu kupiti. To je dobro zapamćena lekcija koja govori o svim urednicima onoga vremena kada su se magazini lansirali i cirkulirali po trgovinama i kazalištima u cijelome svijetu. Tako su prije dvije godine **Edgar Jager** i **Franz Feigl** napravili veliki bum na sceni: dolazak DATUM-arhive na Internet koja je značajno utjecala na ravnotežu. Čitatelji su bili spremni i u iščekivanju: gladni događaja izvan regularnog teatra, željni čitati i vidjeti informacije o kazališnim grupama i umjetnicima i očajnički nestrpljivi pridružiti se klubu "in-the know". Samo u jednome danu, DATUM-ove mrežne stranice bile su prepune posjetitelja koji su vikali **Darius Klaus**, **Ivan Stanev**, **Gob Squad**, **Tomato Design**, **Batterie Congress** i **Oscar van den Boogaard**. DATUM je u nekoliko mjeseci dobio milijun posjetitelja na Netscapeovom "What's New" - više nego što većina siteova ima za cijeloga svog vijeka. Ali sve do ljeta '95., kada je novi i dorađeni DATUM izašao, on nije bio alternativa tradicionalnim kazališnim magazinima od kojih ni jedan nije privlačio dovoljno pozornosti ukoliko nije pisao o grupama o kojima se pisalo na DATUM-u.

DATUM je bio prilagođen korisnicima, na njemu su se mogle provjeriti pogreške, uz sofisticirani dizajn izvješćivao je o novoj kazališnoj i umjetničkoj sceni koja je evoluirala i uvijek bila zanemarivana u tradicionalnim magazinima. Uskoro je DATUM postao bestsellerom, još jednom osnažen svježim idejama i internacionalnim dopisnicima. Krajem 1995. DATUM je opet ušao u žižu pažnje ne samo zahvaljujući ekskluzivnim izvješćima o komadu **Petera Halasza** u Montyju u Antwerpenu kojega je napisao **Ruud van den Akker** - već isto tako i posebnim uvidom u događaje: kazališne reportaže više nisu mogle biti statične već su bile prikazivane uz pokretnu video sliku, velikim colour printom i vezama s drugim siteovima. Ukoliko je sve to od vitalnog značenja za svijest korisnika, koliko onda mi, publika, ne primjećujemo niti marimo za to da li u jednom mjesecu ovaj ili onaj kazališni magazin bolje stoji? Možemo li reći koja je razlika između internetsitea i papirnatog magazina? U svakom slučaju, korisnici bi trebali imati svoje vlastite omiljene kulturne zamisli s čijim bi se imidžem oni identificirali i kojemu bi bili odani. Zato, od kakve je važnosti sve to međusobno prepucavanje za čitatelja?

Goleme, reći će vam to sami čitatelji. Oni magazini kao što je to "Theaterschrift" donose obavezne tekstove zato što su oni neka vrsta reklame, jer njihovo kazalište, dapače, privlači novu grupu čitatelja koji normalno čitaju i druge magazine a privlači ih i ono trendovsko i manje blještavo upakirano a donosi uobičajene sive tekstove. Očekuje se da DATUM nastavi kao što je činio i prošlu godinu, iako konkurencija znači postojanje potrebe za stalnim dotokom ekskluzivnoga kako bi se osnažio identitet sitea i nagradilo korisnike za njihovo zanimanje. "Ekskluzivni prilozi osnovna su stvar kako bi se odgovorilo na očekivanja čitatelja",

priznaje Edgar Jager. "Oni su ti koji čine napor kako bi posjetili site. Zašto bi se trudili ako tamo mogu dobiti ono što im je već dostupno u knjižarama". Nikakav ekskluzivni prilog nije sam po sebi dovoljan: pristup mora odgovarati korisnicima tako da im site kaže, "ovo vam specijalno donosimo jer znamo da će vam se svidjeti", a zauzvrat, dakako, očekujemo da ćemo biti nagrađeni prihodom koji će kreirati snažni, kritički i zdravi site. Netko bi mogao reći da je umjetničko izdavaštvo kao show business. Umjetnički magazini predstavili su različite atrakcije kako bi privukli i zabavili čitateljstvo. Pored jedinstvenih proizvoda, jedinstvene su usluge postale novi vid siteova, kao što su specifične informacije, i info-blok. Čak je i dnevni red postao dio sitea. Proslo je vrijeme kada je svaki umjetnički magazin imao isti pristup. U današnje vrijeme posao obavljaju pisci urednici, dizajneri, sponzori i kompjutorske kompanije kako bi se osiguralo funkcioniranje DATUM-a kao dinamične radne stanice za izvedbene umjetnosti. Calvinu Kleinu bi se to svidjelo.

Anthony Cartwright

Datum

Kazališni, plesni i umjetnički "intertainment" tromjesečnik

Uredništvo:
Edgar Jager, Franz F. Feigl, Klazien Brummel, Fransien van der Putt, Paul Derksen, Ingeborg Houwen, Tanja den Broeder, Fredy Beckmans
Suradnici:
Arnd Wesemann (Frankfurt), Kathrin Tiedemann (Berlin), Gordana Vnuk (Zagreb), Katarina Pejović (Beograd), Nikola Duric (Giessen), Ronald Fraser-Munro (London).
Sponzor: XS4ALL i DESK

DATUM site je novi magazin za kazalište, ples i umjetnost. Iz različitih perspektiva vizualnim esejima i dnevnim redom ispituju se kulturne vrijednosti. Od siječnja: tjedno osvježen, s dnevnim raspravama.

Datum site je kulturno informativna i radna stanica. Datum je jedinstven među postojećim tiskovinama zahvaljujući svojoj nezavisnosti, inovativnom pogledu i pristupu. Kazališni stvaratelji, filozofi i dizajneri zajedno pronalaze načine za razumijevanje kulture sutrašnjice kao i činjenica u umjetnosti danas. Internacionalizam nije cilj, već svakodnevna praksa: Datum ima internacionalno uredništvo i sadržaj. Globalne su veze uspostavljene u smislu kontakata, a u Amsterdamu utemeljeno lokalno uredništvo upravlja transmiterom.

Datum je također i odvajanje od prošlosti. Danas živimo u devedesetima i pitanja vezana uz našu okolinu ekstremno su raširena. "Internalizira" se što je ispravno, a što pogrešno. Kazališna bi politika trebala ponovno doći na ulice, u mrežu, i trebala bi postavljati teška pitanja promatrajući kazalište iz različitih perspektiva. Kompleksnost bi trebalo prikazati povezano, interdisciplinarno preispitujući zašto su nam važne prezentacije.

Bit ćemo izazov tvrdoglavim vjerovanjima, zatvorenim vratima, akustičnoj kulturnoj tradiciji. Način i pristup kako bi se spomenuto postiglo promjenjivog je karaktera. Od dobrih eseja i recenzija, kazališnih karikatura, profila grupa, i prezentacija originalnih izvora i materijala. Cijelo polje je pokriveno kada ulaz nađe informacija s margine ili pogled izbliza na centre konvencionalizma.

Datum se obraća onima u kulturnoj zajednici koji sudjeluju u raspravama o kazalištu kao jednoj neekskluzivnoj umjetničkoj formi budućnosti, gdje će se ona i kako će se razviti. Po izlasku svakog izdanja ocjenjuje stupanj napretka. Datum će biti predstavljen na različitim lokacijama kako bi izazvao granice novih medija. Sadržaj i inovativni dizajn su tu rame uz rame.

Operativna baza sitea je uredništvo u Amsterdamu, tekstovi se objavljuju na engleskom kao i na izvornim jezicima. Troškove ureda u Amsterdamu, Internet sitea, autorske honorare, operatere i dizajnere pokrivaju sponzori i donatori. Posebni prihodi dobivaju se od reklama.

Prezentacije **Datuma** publici kao i na netu važne su za koncept projekta. Potrebni su nam suradnici i sponzori kako bismo stvarali Datum i učinili ga dinamičnim. Pilot izdanje bilo je predstavljeno 24. rujna na IETM-ovoj konferenciji u Leipzigu, a 9. siječnja 1996. bilo je predstavljeno Institutu za kazalište u Nizozemskoj.

Priloge za proljetni broj primamo zaključno s prvim ožujkom. Sva pitanja, prijedlozi, komentari i ostali prilozi su dobrodošli.

Siječanj 1996.

Uređivanje: Sve materijale poslati e-mailom ili poštom na engleskom, njemačkom ili francuskom. Video prilozi su u VHS ili U-matic formatu.

Raspored i rokovi izlaženja:
proljeće 1996 (1l. ožujka)
ljeto 1996 (1l. lipnja)
jesen 1996 (1l. rujna)

Adresa uredništva:
Haarlemmerstraat 25
P.O. Box 11436
1001 GK Amsterdam
T./f. +31 (0)20 4221788
e-mail: darumŽxs4all.nl

U suradnji s
Untitled (London), LSD (London), Theater der Zeit (Berlin)

Prevela: Snježana Kasapović

Gulliver clearing house

Izvori sredstava među umjetnicima

Razmijeni ono što imaš za ono što trebaš

Gulliver Clearing House je besplatni praktični europski program namijenjen profesionalnim umjetnicima i kulturnim organizacijama. Sistemom ponude i potražnje umjetnici mogu razmjenjivati sredstva, prostore, znanje i informacije, to jest razmijeniti ono što imaju za ono što trebaju, i pritom čak uštedjeti novac. Na primjer: razmjena umjetničkih iskustava plesača iz Moskve i vizualnog umjetnika iz Barcelone; organizirani posjet europskih art-managera s ciljem razmjene mišljenja o različitim metodama rada, te razmatranja mogućnosti za međusobnu suradnju; projekti gostujućih umjetnika; smještaj u Parizu ili prostor za rad u Pragu; tečajevi i angažmani. Razvoj umjetnosti ne poznaje granice, i budući da internacionalna razmjena ima velik utjecaj na sve kulture, njen napredak je postao nezamisliv bez međunarodnih kontakata. Mnogi umjetnici imaju potrebu za uspostavljanjem takovih veza, žele putovati i raditi izvan svoje zemlje. No problem često predstavlja nedostatak potrebnih informacija i slobodnih prostora. Ta zapreka naročito se osjeća u razmjeni između Istočne i Zapadne Europe. Clearing House je upravo stoga i osnovan. Radi se o interaktivnom programu, koncentriranom upravo na zbližavanju i združivanju ponuda i potražnji, mogućnosti i znanja, i to na najpraktičniji mogući način.

Gulliver

Potpomognut Vijećem Europe, Gulliver je projekt Felix Meritis Foundation iz Amsterdama, Nizozemska. Clearing House je Gulliverov program, također s bazom u Amsterdamu. To je neformalno nezavisno radno tijelo sastavljeno od poznatih i cijenjenih europskih umjetnika i intelektualaca. Gulliver je osnovan 1987., kao buduća baza za razmjenu ideja o budućnosti europske kulture.

Razmjena

Cilj programa Gulliver Clearing House je potaknuti mobilnost europskih umjetnika. Namjena Gulliver Clearing House programa je razmjena prostora i sredstava, kao što su npr. prostorije za rad, oprema, transport, itd. On sabire informacije koje umjetnicima nude mogućnost da putuju i posjećuju druge zemlje, te da u njima rade, kao i informacije o razmjeni umjetničkih rezultata i ideja. Njegova struktura počiva na principu usklađivanja primljenih ponuda i potražnji. Clearing House je mjesto koje promiče mobilnost umjetnika na području Europe. On potiče razmjenu sredstava i mogućnosti na način da ih čini dostupnima onima koji ih trebaju, i to sve unutar strukture koja ne uključuje konkretna financijska sredstva. Ponuda i potražnja Gulliver Clearing House posreduje između ponude i potražnje. On povezuje stranu koja nešto nudi i stranu koju konkretna ponuda interesira. To posredništvo ne podrazumijeva kriterij selekcije istih.

Clearing House uspostavlja kontakt, a na zainteresiranim stranama je da postignu konačni dogovor. Na primjer: kazališna grupa iz Francuske želi realizirati pro jekt u Bukureštu. Treba joj prostor za probe, oprema i smještaj. Clearing House uspostavlja kontakt između francuske kazališe grupe i nekoga tko nudi radni prostor u Bukureštu. Jedan od najatraktivnijih aspekata Clearing House posredništva je činjenica da ljudi koji ga koriste pripadaju najrazličitijim granama umjetnosti. Putem Clearing House programa, kazališne grupe, slikari, pisci, plesne grupe, glazbeni sastavi, itd. iz svih dijelova Europe mogu stupiti u vezu jedni s drugima i razmijeniti informacije, sredstva i umjetnička iskustva. Baza podataka Clearing House želi stimulirati razmjenu u najširem smislu. Ponude sredstava i mogućnosti sakupljaju se u centralnoj bazi podataka, što ih čini trenutno dostupnim svim zainteresiranima.

Primjena

Gulliver Clearing House nudi mogućnosti za suradnju, razmjenu i obuku. Profesionalni umjetnici i kulturne organizacije mogu kontaktirati Clearing House tako da ispune obrazac koji se nalazi u prilogu ovom tekstu i pošalju ga tajništvu u Amsterdam. Obrazac sadrži stranicu za ponudu i stranicu za potražnju. Moguće je popuniti jednu ili obje stranice formulara.

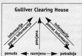
Komunikacija

Informacije vezane uz Clearing House dostupne su preko Gulliverove neslužbene mreže putem pismenih obavijesti, mjesečnika, faxa, elektronske pošte, direktne pošte, konferencija, sastanaka i ostalih događanja.

Procjena

Clearing House želi kontinuirano širiti mrežu raspoloživih sredstava i unaprijediti strukturu svog djelovanja. U tu svrhu procjenjuje napredak i rezultate svakog postignutog dogovora ili obavljene suradnje.

Takav fleksibilni pristup omogućuje da se Clearing House prilagodi svim nadolazećim potrebama.



Gulliverov program praktične obuke

Gulliverov Program praktične obuke stvoren je da radu djelatnika na polju izvedbenih umjetnosti omogući jedan širi europski pristup. Umjetnici-profesionalci prijavljuju se kao sudionici, a umjetničke organizacije kao domaćini. Prijave se združuju, te se organizira posjet u toku kojeg će sudionik provesti izvjesno vrijeme u radu s domaćinskom organizacijom u nekom drugom prostoru paneuropske arene. Tokom posjeta, i učesnik i domaćin imaju priliku razmijeniti kako praktične, tako i suštinske informacije o raznolikim metodama i pristupu u njihovom djelovanju, i to u uvjetima svakodnevnog rada koje im pruža konkretno okruženje.Takova razmjena informacija pridonosi boljem upoz-

navanju i prihvaćanju razlika koje postoje između određenih kultura, istodobno im pridajući šire, europsko značenje, te kao takav predstavlja značajan doprinos procesu internacionalizacije. Ona pruža uvid u način na koji se organizacije predstavljaju svijetu kroz vlastiti jezik, ljude koje zapošljava i način na koji ostvaruju svoje projekte. Ona također potvrđuje svoju vrijednost na polju stvaranja neformalnih kulturnih mreža. Mogućnost da se proširi lanac kontakata koji se mogu pokazati korisnima u budućnosti pruža upravo Program praktične obuke. Informaci je o ovom Programu mogu se dobiti preko Gulliverovog tajništva.

Struktura Gullivera
Gulliver Clearing House namijenjen je profesionalnim umjetnicima Europe. Tajništvo Clearing House-a nalazi se u Amsterdamu. To je mjesto na kojem se primaju ponude i potražnje, i skupljaju se informacije. Mreža GulliverClearing House djeluje putem svojih brojnih centara širom Europe.
Smješteni su u Berlinu, Budimpešti i Glasgowu. Bruxelles, Paris i Istanbul bit će sljedeći. Ti centri su u stalnoj direktnoj vezi s Tajništvom, i također obavljaju posao istraživanja. Pored njih, Clearing House održava vezu s partnerima u Bukureštu, Kopenhagenu, Grazu, Ljubljani, Sofiji, Beču, Pragu, Lisabonu i Halifaxu.

Pomoćne organizacije
Clearing House također surađuje s velikim brojem pomoćnih organizacija. One, pak, koriste vlastite komunikacijske kanale za distribuciju informacija koje pripadaju djelatnosti programa Clearing House.

Rezervoar informacija
Raspoloživost prostora i sredstava nije jedini uvjet za mobilnost. Za svoje korisnike Clearing House ne samo da skuplja najsvježije informacije, već i dodatne detalje o pravilima i načinima financiranja koji mogu potaknuti međunarodnu razmjenu. Na takav način stvara se jedinstven zbir informacija koji pokriva prostore, sredstva, financiranje, stipendije i mobilnost. Stoga je Clearing House u mogućnosti kombinirati različite izvore kako bi upotpunila određeni projekt. Na primjer: Rumunjski simfonijski orkestar nudi svoje usluge za probe i snimanje novih kompozicija. Clearing House kontaktira sa zainteresiranom stranom koja treba ponuđene uvjete.

Pravila igre
Gulliver Clearing House otvoren je za sve profesionalne umjetnike i kulturne organizacije. Ponude i/ili potražnje primaju se putem molbovnih obrazaca. Gulliver Clearing House traži dozvolu svojih stranaka prije davanja imena i adresa zainteresiranima. Gulliver Clearing House ima za cilj povezati pnude i potražnje na najbolji mogući način. To znači da nije dužan nužno sve korisnike međusobno povezati. U slučaju da ponuda ili potražnja ne zadovoljava uvjete za pregovaranje u skladu s pravilima Gulliver Clearing House-a, dotične će stranke biti o tome obavještene. Kad se dogovori razmjena, obje strane dužne su dostaviti sažetak svojih dotadašnjih aktivnosti. Svi mogući prigovori ili prijedlozi za buduće projekte dolaze u obzir. Gulliver Clearing House djeluje po pravilima Gulliverove Povelje, u skladu s Kulturnom konvencijom Vijeća Europe.

Adresa:
Gulliver Clearing House
Secretariat P.O. Box 530661007 RB
Amsterdam
The Netherlands
fax: + 31 20 624 9368

Prevela: Jasna Bilušić

english supplement

PATIENTS OF THE POSTMODERN

Written by: Ivana Sajko

IMAGO
based on The Knots by
R.D. Laing
Directed by Nataša Lušetić

Something is wrong with him
because he thinks
that something must be
wrong with us.
(Ronald David Laing)

To begin with, we have the tying of the knot, both ways. And the less we are tying it, the more tied it becomes and it ties us more, because we are helpless and vulnerable in our belief that nothing is happening that could tie us down. Pulling, however, does not cease and so on, spirally, infinitely; to the mistification of oneself, to the loss of oneself, to the suicidal question: „Have I ever existed?" and „Who could confirm it to me?"

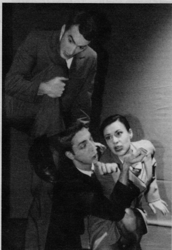
Under the offensive of the world's events, the knot represents the counteroffensive or the clever withdrawal tactics. Survival which includes the death of the thought. The tangible nonsense.

The knot. The knot as a short circuit. Knots as painful synapses, painful thickenings on a spider's net. The bait. Knots as impossibility of a straight line motion, as broken up signposts. A little, malicious joke of the conciousness, a ring game around the helpless un-consciousness, a ring game around the never found unconscious that sputters, sending desperate S.O.S. signals from an unknown section of the brain.

What remains known and graspable are the consequences: the entire world structure and the new generation - the patients of the Postmodern. I am recognizing the attache case as a fetish, the telephone as aggression, the TV as depression, automobiles as frustration, the desire as perversion...
The knots are multiplying, becoming concretized and all-present, at every step: networks of extension cords, exhaust pipes, telephone cords, irritated intestines: networks of executed words and attempts, of useless calling and lonely growth; networks of psychopathic combinations.

Insanity is an indication of the evil attacking the fragile structure of human endurance. The evil becomes the synonym of the time, an almost paranoidal fact impedig us in our possibilities of communication, in the possibility of finding some convincing mythical hero, Prometeus perhaps, who brings cosmical clarity and the message containing both, reason and comfort, the great shaman who robs the heavens and brings the light to the lost earthly flock.

The mythical consciousness has tied itself into knots and has become a remnant of light drown in the blindness. In the raw eye sockets, without knowledge and without hope. While we are standing, paralyzed by troubles and the impossibility to see the apocalyptical appeasement, we are enclosed by ever tighter ranks of the Sect of the Blind, the sect of the destructive and deformed, the sect of the prophets. One of them is telling us that there is something more horrible than the transformation into a rat or a bat. This is a kind of transformation that nobody percieves and the man walks around transformed into a bat, imprisoned in the animal body and the dumb, helpless animal fate, and nobody is aware of this, except himslef. He is all alone, worse than that - he is not even himself anymore, but some nameless bat, rat, Gregor Samsa. He starts to search, tries to find himself and the familiar particles of time. On this road Ernesto Sabato comprehended the great danger: the possibility of losing oneself irrevocably. In insanity, transformations, in the imago.



„Imago" brings the model of a world shamed by anomalies and disorders: neurotic, non-psychotic, psychopathological... They encompass the entire civilization complex, the differences between Us, the Normal ones and Them, the Insane, between Us, the Culprits and Them, the Victims, are becoming indistinct, we are hammering the nails into our own crosses, our inner daimons, Sokrat's angels, are falling out of our pockets, we are losing them like sets of keys and keep finding our-

selves before the closed doors; the life remains inaccessible and distant. Recognizing is becoming impossible because we protect ourselves with masks, incognito grimaces; offering the passive resistance which means an escape into anonymity, into nothing. We keep running. We are just the numbers, designated by the number of traversed kilometers, by the intensity of our spontaneous self-destruction. Our body is dying out, part by part, becomes droid and devoid of any feelings, reduced to insatiable technological needs for fuel and repairs. The new-age renovation of humanity removes Dionysus and the nature, recycling sensuality into a perverse waste: pedophilias, necrophilias, fetishism, sodomy, exhibitionism...and so the instinct gets a negative symbol. Natural law becomes unnatural. Or is it only a human being who is acquiring this characteristic?

They are playing a game. They are playing at not playing a game. If I show them that I see that they are playing, I shall break the rules and they shall punish me.

Our playing with insanity, the innocent and endearing gambling with our own situation, begins with the birth of Eve, emancipated and obviously in a stress; it begins with our primogenitress and our original model, reclining in the cooling shade of the tree of knowledge, or better said, under the little „African tree with small holes". Soon she is joined by Adam and then by other clones and the Original Sin is spreading all over the world.

The first scene progresses from the individual into general chaos, into aimless running around which ends merely in endless collisions and shouting of nonsensical phrases in imperative, and in an uncontrollably accelerating tempo leading to the state of infarct, to the bursting of membranes, and then we start to comprehend the coded message. In that chaos we start to recognize our everyday life. We start to recognize ourselves. Surprisingly, we are pleased by this recognition, we are pleased to see that we play the leading role on that respectable stage. But we are also pleased that the auditorium is so small, because, after all, the play is about us and the things that are being said are of a rather intimate nature. We are pleased with this somewhat elitist atmosphere and we watch the reflections of ourselves on the stage and laugh at our contorted images, because we're insane, moreover, we love being insane, because insanity excludes self-criticism. In fact, the insanity is preserving our sanity. And so, I arrived at the absurdity. The thruth.

I am recording it among the free associations and the fragments of memory.

The First Fragment

Her head is aching, her varicose veins are swollen, there are symptoms of calcium insufficiency, but she is not giving up. Because this is the 20th century and the woman is able to compete with any man. Crucified by time, she stumbles over her own steps. Her clothes are smelling of gasoline fumes and the city dust. She doesn't care. She has disclaimed her gender, because it makes her weak. She is one of the sisters, ready to tear down the unjust shrine of tradition. A telephone cord is wound around her neck and the Tic-Tac pastilles are in her pocket. That's all she has. Even her head is not hers any more.

The Second Fragment

He can feel the frightened child within himself. Embarassed, he starts to chew at the edge of his attache case. He is haunted by accusations and guilt, by his maladjustment. His life is pouring backwards, into the past, back to the time of his hypersensitive childhood and the warm blurriness of the black/white photograph of his mother. He is scared of punishment and responsibility. His thumb is stuck into his mouth and in the corner of the room lies the placenta, which he wraps around his body every time when he is expected to grow up.

The Third Fragment

There are two of them, a man and a woman, who've been longing to meet for many years. They have already turned grey from loneliness and futile imagining of love. At last, they meet. She says: „Let me touch your ear. I have never seen an ear from this perspective." He touches her nose: „I want to..." He whispers: „I want to try to understand the shape and appearance of a human being, what does it look like? I want to feel it - with my fingers, with the palms of my hands, with my embrace..." They stand facing each other, but they are unable to recognize one another. The unknown authority has painted them black and made them invisible.

The Fourth Fragment

The authority intensifies its reign of terror. They stand at attention. Well trained and lined up like a live wall. They should be brave and should be able to look the passers-by in the eyes. But they can't. They are playacting obedience, they pretend that they are bricks. The dictatorship doesn't tolerate any stepping out of the line, because it has its own rules and standards, its own flags and anthems, and it demands uniformity, the straight backbone, frustrations which are not disturbing the work, silence which is not confusing the community, nothingness... They are simply standing there. Uncertain whether they do exist at all. Insanity seems to them as a good antipropaganda, as the last possibility to protect themselves from disappearing.

The Fifth Fragment

There is nothing about him that would make him different from all the others, except for this situation in which he has found himself. He is afraid of women. For him, love is dead. For him, the dead are love. Their world is safe and cold like their white flesh. And he is ready to walk the road from the butcher shop to the lunatic asylum.

Fragments continue, arranged in short, degenerate pictures, the moments from everyday life, which, when they are brought just a little bit closer, only slightly enlarged, become unrecognizable and insane. Life acquires the attributes of destructive and cruel consumption. Communication is reduced to croaks and the efforts to outshout the other, to masturbating in duet, and to exchanging of blows. Every blow brings one point and the coexistence turns into the automatized mutual maiming, into a cruel video game and sly sticking of the knife into other one's back. And all is happening as in a dream: unconscious transforming into droids, paranoidal fear of the morning, weapons under the pillow. Modernization and technology perfidiously swallow up the human consciousness by providing small household appliances as the substitute for the brain. Disintegration of humaneness or simply: cannibalism.

Four persons are forming a claustrophobic space, similar to a brain and a prison. It is aggressively intrusive, filled up with slogans and messages which are semantically reduced and illogical, but this inarticulateness is exactly what makes them so eloquent. It is exactly that: this obscurity, this abstruse mixture of visual and acoustic signs, this knot, which serves as an emotional incentive, provoking fear, compassion, relief...

„Imago" is a sketched outline, a single body which is only changing its positions in an accelerated and neurotic rhythm. It shows its back, its front, the back of its head, its feet and its wounds. The talk becomes useless, it turns into a play with details, into a symbol. The strongest medium of communication is the movement, which seems to have the tendency to become a mime and completely replace the words. The movement is accompanied by an overpowering musical presentation of insanity, a cacophony of sounds, which filles in the verbal gaps and takes over the role of the narrator. Anyway, the things that should be said are crazy and incoherent, so it's only logical that through the director's trick they have been transformed into the sounds of ringing, stomping, murmuring, whispering...

The expression is reduced to the choreographed movement, nonsensical talk and the almost motionless scenes which are appearing framed by the openings in the backdrop.

These background scenes prevent this thematically weighty drama from turning into a colloquial joke about lunatics. Because, when that what's happening on the stage becomes a crude farce, a familiar chaos, a scene from our own neighbourhood, then one of the windows opens in the screen and reminds us that there is something behind those scenes that we do not see - the reverse side.

The last of the „photographs" offered by this mystical screen represents the nausea. The fear. The convulsion. It is all visible in the torso framed by that opening in the screen, in the convulsive embrace and groaning of the two broken-hearted lovers, in the convulsive, unspoken heaviness of the last confession of a woman coherently retelling the chronology of her incoherent life: in this convulsive attempt of one helpless human being to find an excuse for the failure of her time, her own failure and that of her children. But all she is able to find is an unconvincing autosuggestion and a tepid comfort of the phrase: „We are all right" - which is quite obviously a self-deceiving statement. Because, if they are all right, why then is this the end? And why the darkness? And the silence? And above all, why is the wise demiurge allowing the suspicion that something is wrong?

The climax, the stress atmosphere and the agitated scream all converge at one point and disappear. Human social hell contracts into a photon and filters over to a new dimension where that external, physical convulsion turns into a hidden, lethal knot. We should protect ourselves from ourselves and shield our consciousness with asbestos and reconciliation, because we are sinking into the language of insanity, into the quantity and marginal neon, we are becoming unreal and persecuted by our own corrupt and barren viscera.

Laing formulates his questioning like this:

A man remains empty because
while a man is inside
even the interior of the external is external
and inside a man is still nothing

There never was anything else
and there never will be.

The mutual sacrifying, self-sacrifying, ends on the empty lines, without reply, in the ritual silence. Insanity is channelled, without the help of tranquilizers or electro shocks. Unplugged, we are listening to the imago. Carried by the catharsis of the unplugged schizofrenia.

Ivana Sajko is a student of dramaturgy at the Academy of Drama Art in Zagreb.
The text is published in T&T (Theatre & Theory) Magazine.

Translation: Maja Zaninović

Translation: Maja Zaninović



DANCE AND RAVE AT THE COAL MINES

Labin Art Express 1996.

Written by
Louis Boersma

Labin, down in Istria is a sleepy place where nothing really happens... But one can easily be mistaken, thinking it's a dormy little town all the time, not inflicted by war, because every now and then the whole place wakes up and lives on their toes, due to the activities of Labin Art Express. This year they managed to pull off a big gig that, whatever people attending think about it, will not easily be forgotten. At the sites of the old coal mines of Labin, three weeks of workshops of the international Pauper Group Inc. ending with a big performance which, combined with an anti-rave Rave party, lasted all night long, longer than it would take to get the whole non-cut version of the Aida opera by Verdi done. The performances were vivid like hell, and made a contrast with the anti-rave party in between, so it turned out again as a rave party with lively artistic stuff as the centre of the whole thing. What's this about techno and jungle and hardcore and hiphop and house and... you name it: we've got dance as the language of our time!

For the first time ever since the mines closed in 1984, the whole factoryplace was revitalizing. Eager to see what the hell was going on, a growing crowd appeared on this big and weary spot. They saw the whole history of the setting being swept away by dance-performances no one saw before, not in this place and time anyway. Sure, the location for an event like The Chocolate Dildo Very Pop Rave Party was perfect. The old coal mines put in mind of the public and the performing artists alike, the hard labour many workers had to endure. The past being the past, the respect everybody felt, like through their bones, for the colliers, shed a light on the energy with which the whole Group of Performers did their thing on this remarkable night. The night-ongoing performances swept everybody off their feet, and if this in the end, in the late morning hours that is to say, resulted in being worn off, it was the hour of the day and the quality, not the quantity, that did this to them.

Curious what went on, huh?

Well, the whole idea behind the spectacle is coming from Labin Art Express. Two years ago, the guys behind Express decided it would be a good idea to have intercultural exchange with other countries, in a special, arty way. In 1995 they had MAPA, Moving Academy for Performing Arts Zagreb and Griftheatre, Amsterdam, come over to do some theatre&dance and light&sound workshops. Successful as it was, Express thought it was too much an educational thing. This year they wanted to fill the gap between audience and artists, and between people in general, by producing a show wherein the lines between art performance and party would fade away to get an organistic, if not an orgastic whole. They managed to do so. They invited the international Pauper Productions Inc, members of Inat of Pula, and also local dancers and D.J.'s to combine forces.

For weeks Labin citizens and tourists had to cope with a Group, putting on shows they didn't expect to happen. The Pauper Group Inc. set on workshops beyond expectations, meaning surprising everyone, or no one at all. Still, they managed to mingle with their surroundings, that is to say Istria, damaged by the war in other than material sense. Wanting to be A hot red organization as opposed to cool green or deep blue or dull grey, as a spokesman of the group put it in words, they only had a vague concept about Art Crime when they arrived on the spot. Being there, they decided to twist some ideas around and let Dance! be the main vehicle of their doing. As a post-postmodern group, they picked up classical features of dance in a new way: Jacuzzi! Slightly resembling new dance expressions coming from the Frankfurter Ballet, with William Forsythe as the choreographer of this age, Jacuzzi! stands for new dance expressions, using classical traditions to create a new language over and over again. Jacuzzi! does not want to build an overall theory, the only theory available is the one being built on the spot. It's like inventing new games all the time, with the outcome being a surprise for everyone.

So, Pauper created what they call A Rapid Attack on the main square of the old Labin, consisting of what can be called Moving-Alphabet: dancers autonomously creating Letters, to literally form words and sentences in different languages in a Contest-setting. A game just the same.

But let's focus on the main event now.

Chocolate Dildo Very Pop Rave Party

The setting being perfect, the light show in control, the whole show was getting tuned in an organic way. First, the public could walk through the toilets and shower rooms to see what was going on out there. The men's room was covered with green leaves hanging down. So the toiletroom loolked like a just discovered ancient temple in a far away jungle. The showers were bewitched by crazy women playing characters which showed males things to twist their heads around. Were they being turned on or turned off? We will never really know. Legs were being pulled for sure. Being in the old shower rooms, one was caught in a haunted house with barely a way out, like the porch of Hades.

Still, it was a funny and a witty show.

Nicole Beutler, from Muenchen, Germany, member of the Pauper Group, is the woman behind this exhilerating performance. Nicole says: „I'm interested in the physical, not the psychological. How bodies function, how they move. Composed as they are, I want in a way to construct new bodies with new functions. On this spot I wanted to build characters which put in mind the people who were there before. Still, the characters are what they are. Meaning being a part of the human being that carries them, except for it's an extreme part of them being shown."

Later on, other performances took place in the midst of an ongoing rave party. The D.J.'s weren't of the same quality all the time, but they managed to keep the Beat alive at a high rate per minute.

So, it was an interactive show the whole night, not needing virtual reality, being a very lively show in real space and time.

Some of the performances need special mentioning, though. Suzanne Marx, Essen, Germany, also a member of Pauper, put on a performance which could easily stand on its own. In a beam of light, being produced by a dia-projector, the light fading away for a second after a few seconds the whole time, like an old Camera Obscura, three female dancers are being slowly sucked up by this beam of light, which, with them progressing, got smaller and smaller. At first, the females spoke to each other at a distance, by a body language with ancient greek features, nice and neat, but at the surface, no harm done. Being thorn into the diminishing beam of light, they had to get closer to each other, so their communication got wilder. At the end, the three of them fought with all their individual might to get a single rose. Allegoric as it was, focusing on how people behave under pressure, for example in war times, it still contained another message. Wanting to get the Rose, the symbol of you know what, the dancers were willing to go all the way. So, if the Camera Obscura is symbolising the might of Media nowadays, the message is loud and clear in this respect too: the Medium ain't the Message anymore, the Medium grabs life!

Later on, Sharon Smith, London, England, did a performance everybody watched with growing amazement, because amazing it was. Being totally different from Suzanne Marx' performance, it had the same hidden intensity. It is, on its own, an experience to see this lady dance. It's like gravity doesn't do its normal trick. Sharon Smith is being out and in focus the whole time long.

You talking to me, huh? You talking to me? - as Robert de Niro puts it in words in Scorsese's Taxi Driver, Sharon showed us in a harsh way what we are built of. Organic and plastic as it seemed, in the air there was this stuff of which dreams are woven, dreams with beating drums and piles in it, but dreams just the same. Sharon Smith's performance was again a proof that magic is born within ourselves, within our own organs, to be precise.

What's this about evolution anyway? Putting all wonderful and nice religious stuff aside, we've got our bodies, beautiful as they can be, to cover the most ingenuous cell structures we know: aminosours! Our whole life is just an acid thing anyway. If evolution gets along, it will develop new, strane cell structures, needing another form to cover them, humans can't offer. Jacuzzi! wants to let us know we are living on a lovely but dying planet, but that in our time, and along time to come, humans wil fill the spot. And humans still got, far beyond artificial stuff, Dance! as their ultimate expression and language.

At the end the characters built by Nicole Beutler, so to speak, turned up again at a big tower, with the name of the former leader of the country that no longer exists, and whatever one thinks of him, a partizane leader in the fight against fascism all the same, being on top. „Losers! Losers!" was being yelled to below.

At the dawn of morning everyone was confused. Who was the fucking audience and who were the fucking performers? Nobody really knew anymore.

That's what you get if Jacuzzi! gets to you.

But there is more

The show wasn't over yet. A post postmodpern, surrealistic film, called A Dutch Tourist Woman in Istria Ttries to Identify With the Local Male Population and in the Meantime Her Brains Are Being Sucked Out By Aliens, made in spare time by Ingeborg Houwen, Amsterdam, The Netherlands, topped it off.

Everyone should go for a copy of this short film.

The sun, wanting to show her face, turned up and took over, so the performances ended and even the Rave got silent. Things were done. Humans just can't stand on their feet the whole time long.

Girls who can, though, are the girls of Inat, from Pula, who interacted in the Pauper show.

Nobody ever saw such energy and dedication, and skills just the same. Tthese girls are like Electric all the time. They won't stop, until somebody tells them so. As Maja Koroman, member of Inat, puts it

in words: „Everything for the Art." It's in this spirit they perform. Being on a trip all over Europe, which will take them to Kopenhagen and Prague, everyone who gets the chance should attend their shows, energetic as they are.

About the Audience

Bearing in mind the rave parties which went on in Pula, Opatija, and the traditional Istrian feast in Žminj, with 15.000 souls attending, at the same time, it was surprising that in such a small town more than two hundred people did show up and were eager to join whatever happened. It was them giving the whole artistic dance show the intimacy it needed. Having Raving Fun, the people attending were of a wide range, in style and class or whatever. Sure, most of the audience were young folks, but there were also elderly people, perfectly at ease, there were mothers with their children, and so on.
This mixed audience put on a show of their own.
Not only the party was going off with local D.J.'s, Labin rollerscating boys were attending as well. They gave a hell of a show, their youth excusing them for being narcistic. For females and males alike, hetero, homo, or whatever, they were fun to watch.
The young women with their children are really the new pride of the new Croatia.
One beautiful girl needs special mentioning, though. Anamaria is her name, and she is an act of her own. If you want to throw a party, just ask Anamaria, and if she is willing to come, you're off!

After All

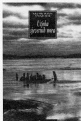
The boys behind Express did their job on producing and promoting the whole gig.
The only problem is that everyone now has big expectations of future things to come.
What is it that Labin Art Express has in mind doing?
For sure, we will figure this out soon enough.
Express will keep expressing itself, in an experimental, arty way, there ain't a way to stop them.
Pauper Productions Inc. will continue their performances. First they gonna throw a Chocolate Dildo Very Pop Home Coming Party, and later this year, they'll go to New York. Martin Butler, member of Pauper, received for his work so far, as one of just a few, a huge stimulating subsidy of the Prince Bernhard Fund, so he can elaborate his future plans.
For now the citizens of Labin are put at ease again. The war being over and all that, they can go on with their lives in the relaxed manner they like and prepare for autumn and winter to come.
Labin will be a nice and friendly, sleepy town again.

The author is a Writer-Philosopher from Amsterdam, the Netheerlands. Louis Boersma studied Economics, Law, and Philosophy. He is specialized in Pjilosophy of Language, Science, and Logic. he does work for Management and Advice Companies, but also writes scientific articles and prose. Travelling all over the world, Louis is now studying Sufism. He is the author of the brochure used in schools in Holland: „Drugs? Why actually?"

NORTHERN COMFORT AND BOSNIAN NIGHTMARE

Slobodan Šnajder: „The Comfort of the Northern Seas"; Durieux, Zagreb, 1996

Written by
Miloš Đurđević



If the information given in the note at the end of this book is correct, then „The Comfort of the Northern Seas" is the first book of plays by Slobodan Šnajder published in Croatia since 1988, when the Publishing Centre in Rijeka has published his „Joyous Apocalypse". During the past eight years, his plays were produced on Croatian Radio and published in the literary magazine „Republika", but the fact remains that one of the most significant Croatian playwrights has for significant eight years abstained from the contact with domestic readers, those who still continue to nurture the habit of reading books. This absence from local bookshelves, both in the bookstores and in people's homes, has been made even more noticeable by the success of his plays in theatres around Europe. Certainly, to get a true picture we should compare Croatian vs. European theatrical scene, but we are talking here about the book, and the book, by its certain (essential) determinants, outlives its contemporaries and its author, and its potential and pressuposed readers.

Keeping to the facts, it should be stated that between the covers of this book we shall find three of his plays: the one from the book title, more precisely defined as „Millenarian Mystery Play", then the text of radio drama „Dear Tilla", subtitled „Zagreb Nights 1941-1945." and the text of the drama taking place „during the Thirty Years' War in Bosnia" entitled „The Cast Off Snakeskin". The first and the third text are complex, multilevel dramas, saturated with universal and personal symbols - what, on the other hand, can make the reading more difficult, if one does not have before one's eyes its possible, or better said, actual scenery; while the one in the middle is in that sense the most fluent, that is, the most suitable for decoding into a dialogued story.

The third drama, however, which will attract reader's attention also because it counts on the reader's quite specific expectations, is written with the intention to get to the very core of the Bosnian war horrors, so the author uses the mass rape, the monstrous conceptualization of which have become the „trade mark" of this war (apparently, the authentic video tapes from the Serbian prisoners camps are the

most expensive item on some obscure porno markets), as the starting motive for his picture of a situation, already announced by one maxim and two controversial lines in the play „Dear Tilla". WERNER: What people here can do to each other, that's something that one German - DURIEUX: I am not so sure about that... HEINE: What these people here can do to each other - DURIEUX: That's something that one German will never do to another German... sounds familiar. HEINE: On the contrary. That's something that people are always doing to each other.

Following such recipe instruction, one should be reading the first and the third play together. In that case, „Dear Tilla" would be a sort of prologue for „The Cast Off Snakeskin". In a structural sense, „Dear Tilla" is the play about one well-known historical personality. German actress Tilla Durieux, the true protagonist of this drama, leaves her home country at the height of her artistic career and watches the decline and fall of the Third Reich from its periphery. She is physically absent from the German soil, but just as in the case of other great German writers and philosophers who left Germany after the Nazis took over the power, it seems that Germany has left with her. Dr. Rosarius, after her recitation of the poems written by the outlawed Heinrich Heine, says: „The German language has sounded to all of us as a revelation, as something very familiar, and at this moment, in your interpretation, it sounds like something very distant, like a sound of distant organ in some church beyond the horizon, beyond the seven seas, of which, however, we know that it exists. In this Asia, Mrs. Durieux."

In „The Cast Off Snakeskin" the dramatic situation, that is, the frame of the events told, is the concrete, historical reality. The persons are devoid of any individualization in the above sense and they are functioning more as the types, a collection of recognizable qualities from which the personality is condensing in the sense of dramatis personae. Hasan, Marta and Azra are only partialy predeterminated by the particular historical events and therefore, they are constantly hovering at the edge of the more precise identification, as representatives of the people in Bosnia and Herzegovina. Šnajder is more interested in cultural, i.e. spiritual configuration of Bosnia as a country, in a physical sense, which through the centuries has been formed by parallel, although disparate material and spiritual influences. Thus we can read the characters of the judge, of the inarticulate „gentlemen in tails", and those of the strange „Three Kings" as grotesque paraphrases of the (real) contemporary Western politicians and still continue to sense in them the traces of the ancient and modern, Oriental, Balkan and European conquerors, colonizers and other „political pragmatists", who are, judging by the present state of things, still forming the internal and external aspects of Bosnia.

Correspondingly, the note about the „Thirty Years' War in Bosnia" can also be read in this way: this war was tearing apart and destroying the very substance of Bosnia and its complex collective being, wherewith is detected one line of comparison with Germany. But who can now have any hopes in the consequential homogenization of Bosnia? On the other hand, to complement the comparison with the epic theatre, Azra can be understood as an inverse Mother Courage, but when we add to her character the character of determined Marta, Azra remains the mute, catatonic childbearing woman, horrified by the existence of her child. Methaphorical transference of the Unborn, with an associative link to the folk tale about the birth of the snake, is being curtailed through elimination of catharsis, without which the fear disappears in the abyss of an absolute horror. The name of this horror is precisely stated: ethnical cleansing. „To humiliate the womb of the 'enemy tribe', so that fear and desperation that follow cancel out any possibility of thinking about return," says Šnajder in his explanatory note, „ this is the ethnical cleansing in an absolute sense of the word. In a certain sad, profoundly sad sense, this touches on perfection." The mentioned „perfection" is then the demoniacal improvement of the „final solution", which somewhere in the background marks the personal destiny of the German actress Tilla Durieux: it is not enough to physically eliminate, to plunder and to banish the collective enemy; his destruction, not at all paradoxically, must be perpetuated, as a continuing process through the future, unborn generations.

In his, already mentioned note, Šnajder says that „there, in Bosnia, it became evident what is ideology doing to the people, exploiting their instincts for the purpose of destruction." But, after reading the play, it becomes clear that ideology here is barely discernible, only as an universal, moreover, as an almost transcendental frame or a machine designed to use and discard human material. Hasan, as the 'prototype' of the contemporary Bosniak, survives thanks to his natural intelligence and his practical mind. Only in a few moments in the play he is shown as an individual, otherwise - he is a man (which makes him the natural enemy of Azra and Marta) and the human being, who in decisive moment refuses to sell those principles which in him function as synecdoche of the implicit human morality. Azra and Marta are touching the very core of the undoubtedly ideology inspired destruction, but the accent is on their gender, on the degraded, deformed motherhood, from which, through their suffering, they are raised to the universal level, so this is, perhaps, the source of allusions, or to use the words of the author, a certain „longing for matriarchy".

The title play, „The Comfort of the Northern Seas", is the least accessible. The lateral narrative line is the short story „The Two Young Men" by Jakov Mikac, from his book of short stories „Istrian Box", NZ MH, Zagreb, 1977. As two faithful pals the young men took an oath that nothing will prevent either of them to come to the wedding of his friend and when one of them dies prematurely, the other one takes him from the grave and carries him to his wedding. When the young man returns his friend to his grave, the dead friend invites the live one to visit the world of the dead, but when the young man returns to this world, he finds in his deserted village his own son, who, in the meantime, has grown old and who dies from the shock of this encounter and soon after him dies his still young father. In addition to this story, there is another story, Kafka's „Town's Coat of Arms", also woven into this play, along with some excerpts from the books by Victor Klemperer and Bernard de **Fontenelle.**

However, the locating of textual implementations makes the structure of the play even more complex. The central square in Berlin, Potsdammer Platz, is the place where this play begins and ends, and the time ellipse, which connects or separates the 20's and the 90's is a device that helps construct the non-Aristotelian dramaturgy. The characters in the play: Vagant, Ariel, Mirjam, Waldhorn, God and Commander, to mention just the most important ones, are composed in such a way as to represent also ambiguous symbols, so it is up to the reader to recognize and establish the numerous and very sophisticated intertextual relations. And it seems that today, in fact, the direct dramatization of „Millenarian Mistery Play" is not possible. Especially, if it is located in the 20th century Germany. But still, it would be in a way quite wrong to interpret Slobodan Šnajder as sophisticated, highly educated dramatist, who is primarily addressing his plays to an audience of intellectuals. His language is at the same time refined and very precise, poetical in the richness of its content, but sometimes, when the dramatic situation requires it, it can also be crude, unadulterated as it penetrates the 'lower' strata of the urban colloquial idiom. This is, perhaps, one of the important reasons why one should read his plays. Namely, the specific characteristics of his literary style are certainly changed and maybe even lost, when the text is spoken on stage, although it may be performed by the best actors. Anyway, the pleasure of turning back several times to some brilliantly written dialogues, as also of the careful following of the dynamics of his highly cultivated Croatian language, is the privilege that can be found only in the privacy of reading.

Miloš Đurđević is a literature critic and poet from Zagreb.

Translation: Maja Zaninović

WAITING FOR A DREAM

PUF - International Theatre Festival in Pula

Written by **Davor Mojaš**


U OCEKIVANJU SNA

In 1995, conceived as a sort of comment on the Croatian theatrical scene, which by its festival selection and concept repeatedly forgets an entire segment of the actual theatrical offer, the first **PUF** Festival took place in Pula, conceptualized and undersigned by the leaders of the confirmed and well-known theatrical groups: **Inat, Daska, Pinklec** and **Lero**. Exactly their theatrical poetics, different and special, but sufficiently intriguing, investigative and with confirmed achievements both, at home and abroad, gave this new festival that necessary distinction and character. Persuing their theatrical activity in different cultural and other circumstances, sharing the allowed theatrical space in their towns and the country, they have succeeded in proving themselves as necessary factors in the contemporary theatrical experience and practice with their outstanding achievements, which have marked the time, both, theatrical and that of which the theatre is only a *reflecting mirror*. Their inclusion into the festival programmes around Croatia was mostly sporadic, a token gesture of those who created and were responsible for such festival gatherings, the mere superficial *scratching* of the Croatian non-institutional theatrical scene. The review of non-professional theatres has over the years in a way provoked the withdrawal of the above mentioned groups from *its selection*, exactly because of the different and opposing concepts of, let's put it this way, creative artists, organizers and exhibitors, i.e. theatre managers. Based on such concept this yearly summing up of achievements of the wide spectrum of amateur theatrical scene in Croatia was inescapably confronting not only different theatrical poetics (which is acceptable and even necessary), but also theatrical concepts: the ideas about the theatre as an answer to the times and the theatre as *descriptive* copying of immitative pictures of the institutional theatre or traditional *scenes* far removed from any possible definition of the reality and the essence of the theatre. Not wishing to deprive such *amateurs* of the opportunity to present and show their theatrical experience, the groups *Lero, Daska, Inat* and *Pinklec* withdrew, one after another, from such general gatherings and tried to find another concept and place for their meetings. In this way, Croatian theatrical scene profited, it kept the review of the amateur theatre, it had already EUROKAZ Festival (here we may also mention the now long gone Days of Young Theatre in Dubrovnik), and it gained another, new festival, which in its manifesto affirms the non-institutional and investigative theatre, contrasting it with the similar theatrical poetics and experiences from around the world. Provided that its financial possibilities will allow it, the Festival in Pula surely has all necessary presuppositions to become fully established and judging by the now already two-year experience, all invited groups and individuals are kindly responding to the *good vibrations* radiating from Pula every summer. Starting from zero, with only vaguely defined objectives and following its inner impulse, PUF has, in its so far two editions, 1995 and 1996, *sufficiently 'infested' and coloured* the established Croatian festival scene to make it clear to everybody that this is a manifestation worthy of attention - another prove of that is the fact that the applications for participation in the third festival are already arriving. Finaly, the encouraging variety of the Croatian theatrical scene, with affirmed relevant theatrical projects of the growing number of non-institutional theatres and with the reactivated amateur scene (after the period of passivity caused by the war), represents a favourable development, which works to the advantage of Pula Festival. since it has big plans for the future. The readiness of Istria and Pula to sponsor the Festival and the satisfactory financial support of the Ministry of Culture, just as the general atmosphere in the town of Pula, which was very supportive so far, plus the auditoriums filled to the capacity at every performance, give us additional reasons to believe that this Festival is, slowly but surely, becoming an established, regular and intriguing manifestation.

The first five days of July, 1995, the programme of the inaugural PUF in Pula, offered the following selection: *The State of Luna* (Theatre **Lero**); *Waiting for Bread* (Theatre **Daska**); *From the Life of the Model* (Theatre **Janmarozny**); *Macbeth* (Theatre Company **Pinklec**); *Anno Domini '95* (Drama Workshop **Inat**) and the collective project of the Festival Theatre Workshop *The Report from the Besieged City* by **Z. Herbert**, directed by the guest from Berlin, **Stephan Sprenger**. The second PUF was already enriched by new participants from abroad and by the new projects of the domestic theatres. So, in 1996, the festival programme looked like this: *Pif, Paf, Puf* (Theatre Daska); *All right...Tango!* (Drama Workshop Inat); *The Great Croatian Exhibition* (Theatre Company Pinklec); *Orgy* (**Gekidan Kaitaisha**); *What Where and Nacht und Traume* (Student Theatre Group **Alba**); *Intact* (Dance Group **Trio**); *Don't Look at Me with the Eyes of a Fool* (Drama Workshop Inat); *Maybe the Wind* (Theatre Lero); *I am not Talking about Love* (Theatre **Cinema Michatowice**); *Looking at Far East* (Theatre **Op. Eklekt**); *Fatamorgana* (Theatre **Leen**) and the project: *Creation of Changes*, presented by **Maja Kuzmanović** and the group of Dutch artists. In the past two Festivals, apart from the Croatian non-institutional theatres, the groups presenting their work came from Poland, Czech Republic, Japan, Slovenia, Germany and The Netherlands. Another specific feature of this festival are the accompanying events like lectures, exhibitions of strip-cartoons, discussions about performances, but equally important are also the numerous informal encounters and the atmosphere of joyful togetherness, which was, so to speak, *materialized* during the first festival in a collective theatrical project and the participation of actors in the projects of other groups. On top of all that, the richness of fascinating open air stages in Pula greatly contribute to the success of this festival. From the spectacle in the quarry Vankuran, which opened the first PUF in 1995, to the now already regular performances in the Small Roman Theatre or in the space of the *air raid shelter* or at the stage of **Istrian National Theatre**, the festival was discovering new possibilities, trying to revive the historical sites in and around Pula. The selection of the third festival will, of course, rely on the experiences acquired during this, admittedly, beginner's phase, but it will also plan the new contents that will further enrich the programme of this manifestation. The actual happenings on the Croatian theatre scene give reason for at least a

small dose of optimism, since there is an evident need for exactly such an outlet offering the opportunity for presentation and gathering of those who are *interested* but not *encumbered* by traditional views or institutional politics. The disapproving name of theatrical opposition, given to the artistic leaders of *Lero, Daska, Inat* and *Pinklec*, only proves that their theatrical efforts so far, based on different backgrounds, experiences and achievements, are producing some effect. Dubrovnik, Pula, Sisak and Čakovec, with their historical inheritance and their particular *cultural circumstances*, represent specific cases, which, confronted, could very well picture the inner reasons for the activity of each of the theatrical groups that those towns have, in spite of everything, produced. Anyhow, after almost 30 years of the activity of Lero, the 20 years of *Daska* and the decade of *Pinklec* and *Inat*, these groups are slowly entering the period of summing up their efforts and analyzing their contribution, more so because all these groups are inescapably connecting their theatrical poetics with the names of their artistic leaders and dreamers, one of whom is also the undersigned. Separation and intentional mutiny of those dreamers have, due to the combination of lucky circumstances, but also to their still present and potent creative restlessness, enabled them to become the main *culprits* for creation of PUF, and this is now a fact which illustrates, but also comments and at the same time, obliges. Motivated by their own artistic reasons, but also dissatisfied with the existing scheme and programming of Croatian theatrical *gatherings*, they have *PUF-fed* down the barriers and taken their *Pinklec* (bundle) to the *Daska* (the boards), radiating the theatre out of *Inat* (spite) and like *Lero* (folk figure, the rascal) allowed themselves a new foolishness, a new hope, the new ideas that are openning many questions and only guessing at the answers. Concepted as an expression of their wishes, PUF has since, perhaps, because such are the times and circumstances, acquired some, maybe unwanted but necessary, institutional characteristics. The Festival has now its Artistic Council, presided by **Branko Sušac**, the man who has certainly greatly contributed to the founding of this festival in Pula. The PUF adventure is still somewhat unclear challenge, which is, however, sufficiently flexible and intriguing and with an alibi which cannot be discounted. The flexibility of the model which is established so far, especially the acceptance of the festival and its programmes in Pula, but also that already conquered space of wished for and dreamed about theatrical peculiarity, with an echo that obliges - all this indicates that the establishing of such a meeting-point was justified and necessary. PUF relies on possibility, necessity and the need for a five-day gathering in July of various groups and individuals from Croatia, who wish to investigate the boundaries of the theatrical expression and to establish an interactive relationship or cooperation with people who share similar ideas and are not encumbered by the existing established festival situation, and who at the same time wish to compare their own concepts with the concepts presented in the appropriate selection of foreign theatrical groups. The different organizational aspect of the participating theatrical groups is also contributing to the specific character of this festival, the main objective of which is to affirm the non-institutional aspect in every meaning of such complex terminological determinant, questionable but significant, regardless of possible other preoccupations with past experiences. PUF is the festival that has yet to prove its value and importance, but we believe that it will succeed in finding the new ways to fulfil its purpose, because it ows its creation and achieved reputation to the sincere desire called the theatre. Or to a dream recognizable as the life. Waiting for the theatre!

Davor Mojaš lives and works in Dubrovnik, as theatre director and journalist. He is the leader of the Theatre Lero.

Translation: Maja Zaninović

THE NOBLE DILETTANTISM

Superiority of the Victim: An Avantgarde Shock from the Far East in Croatia

Written by
Arnd Wesemann



For the past ten years the „EUROKAZ" Festival in Zagreb, Croatia, is offering opportunities for discoveries and unusual theatrical encounters. At the occasion of its 10th anniversary, the Japanese group „Gekidan Kaitaisha" irritated the audience with their painful rituals

There is a small screen standing on the stage with the word „forever" written on it. Still, the rice-paper screen, not bigger than a pillow, suddenly bursts into flames. Through its dying glow, coming out from the dark, enter six Japanese women. Their pale skin is clothed in white corsets. Showing their thin, naked legs and bare bellies, they arrange themselves on tiny stools. The oldest among them is sitting with her naked back turned toward the audience. Kenjiro Kumamoto plays the role of Mr. K. He enters the stage and begins to stroke the oldest woman's back. The gentle movements of his hand suddenly change into a sharp blow. Then he takes a stance, with his feet slightly apart, and continues to hit her bare skin with rhythmical blows of his right hand, using his left hand from time to time for variation. The blows are leaving red marks on her white skin, the bruises are slowly becoming visible. The blood-red islands of swollen capillaries are starting to show up. The audience is shouting: „Stop it!" Mr. K. rotates the woman's body to the front. Then he spreads her naked thighs. Her face appears soft and hazy, as if seen through a veil. He sinks into a kneeling position. Then he starts slapping her thighs as if he is beating the drums and gradually accelerates the rhythm. In a matter of seconds, her white thighs are turning red. The audience is booing and whistling, and one man from the first row jumps out of his seat, grabs Mr. K. and pulls him down to the floor. Mr. K. remains like that for a second, lying on the stage with his back toward the audience, then gets up again and continues his drumming of the woman's thighs. An amused smile appears on the woman's face, covered with sweat and tears, when the man from the first row, greeted by an even stronger applause this time, once again grabs Mr. K.'s jacket and forces him down to the floor.

The man is very proud of his interfering action, as later, at the bar, he was anxious to tell everybody around him, who were somewhat less anxious to hear it. This was the first time that he had a chance to rescue a battered woman, something that he was not able to do back at his apartment house, where night after night he was lying in his bed, desperate and unable to act, listening how his neighbour is beating his wife. Apparently, he would just lie there, motionless, counting the blows. Now, in the small „Kerempuh" theater in Zagreb, having for the first time actually seen the blows and encouraged by the repeated applause of the audience, he was finally able to interfere.

The Reality of the Futile Cry

The author of this play is Shinjin Shimizu, who stood there after the performance, quiet and slender, with the hanged head and an ever present cigarette in his hand, whispering explanations and theorizing

about dialectics. About the power of the defeated and about the superiority of the victim. Because, at some point, Mr. K.'s hand starts to hurt and he has no strength left to continue with the beating. The suffered pain, however, made the woman numb and the rhythmical, repetitive blows caused her even to feel slightly elated. When Mr. K., exhausted by his own pain, sinks to the floor, the woman, Yoshiko Kosugi, slowly raises from her stool, bends over Mr. K., picks him up in his arms like a baby and carries him carefully over to her position on the stage, so that he can continue to hit her bare back. Then she turns around, so that he can belabor her thighs once again. By that time, the audience is fleeing by dozens, while the other five women on the stage begin to join the rhythm of the beating with their own hands and start to drum upon their thighs so hard, that their legs soon start to bleed.

„Tokyo Ghetto/Orgy" is the title of this derivative of the two plays performed by the group „Gekidan Kaitaisha". „Orgy" was premiered last September in the Tokyo striptease theater „France-za". In the „Orgy" scenes one boyishly slender woman, Hiruko Hino, has a yellow gauze wound around her head and her bare breasts freely exposed. In Tokyo, unlike this performance in the catholic city of Zagreb, she also has a strip of sticking tape over her mouth and her hands tied up behind the back of a chair. She talks under that sticking tape, but her words and cries are reduced to muffled groans.

After the performance - as it is quite often the custom at festivals abroad, unlike our own festivals here in Germany - the house-critic of the group „Gekidan Kaitaisha" (Theater of the Deconstructivists) held a lecture. With a wide white band tied around his forehead - at which he was constantly scratching in his search for words - Kojin Nishido explained those muted cries with Artaud. Artaud preferred the cries from the soul, said he, rather than articulate words. The audience reacted to this thesis with muttered protests. Now, continued Nishido, the difference between Artaud and the group „Gekidan Kaitaisha" is that Artaud was searching for a pure poetical spirit, while „Gekidan Kaitaisha" are criticizing the „soft fascism of the information industry". Due to the influence of the media industry, the masses are no longer able to express themselves with their own words, only with the borrowed phrases. So, it is „more realistic" to stick straight away a piece of sticking tape over one's own mouth and utter futile cries.

Nishido then announced to the stunned audience that reality is betrayed by simulation. Only the theater is still able to bring out the reality, obscured by the media, through obscene gestures and fear. Only the effective reality enobles the theater. Having thus battered themselves to knighthood with their own hands, the group „Gekidan Kaitaisha" presented in Zagreb the kind of theatrical avantgarde, which Gordana Vnuk, the impudently intelligent directress of the most exciting Southern-European avantgarde festival, ironically named „the noble dilettants". Her festival, held in the center of the city, is called „Eurokaz" and has become known in the western hemisphere as a secret tip. This secret tip has just reached its 10th anniversary, which Gordana Vnuk celebrated with Jan Fabre, Robert Wilson, the Chicagoan followers of the legendary Norwegian Bak-Truppen, with „Goat Island" and this Japanese group.

The group „Gekidan Kaitaisha" is this year's discovery (last year it was the Frenchman Francois-Michel Pesenti). The flat-handed blows are their trade mark. Otherwise, the concentrated slowness of their performance reminds of the early Jan Fabre. Just as he used to intersect his precise rituals with excessively loud Iggy Pop songs, so is Shinjin Shimizu accentuating his performances with the ten-minutes steel-rock sequences. Mr. K. stands in front of the lowered iron curtain and cries „Outpower!", crying himself literally out of breath. While early Fabre used to bring frogs and fishes onto the stage, Shinjin Shimizu proclaimed a guinea pig to be his stage mascot.

Similar to the Fabre's early texts, marked by the brilliant simplicity, the „Gekidan Kaitaisha" are telling the story of the first pregnancy and the prohibition of the after-dinner cigarette in the olimpic Atlanta.

Shinjin Shimizu's theater leaves the impression of being the sort of staged haikus, his choreography is painstakingly precise, so that it seem to be developed from the Buto dance. Like Heiner Mueller, Shinjin Shimizu is calling his theater the „picture description". He is, however, making his picture-theatre overly descriptive by the excessive use of exhausted gestures, blows and silent cries. The actors are sending senseless signals with their hands. In addition to that, he accelerates his pictures, in order to hold the eye of the viewer.

In his performances - the second play, which I saw in Pula, the town on the coast of Croatian Istria, is quite logically entitled „L' epuise" („The Exhausted") - Shimizu is showing the video tape of scenes shot at the city's street crossings. The pictures are changing so rapidly that the eye is soon forced into the fixed staring. He uses the same principle in creation of his theater. The bodies are being put under so much tension that they soon stiffen into immobility. Still, all this leaves the impression of an half-finished, seemingly carelessly drawn, but at the same time carefully simple and decisive India ink brush-stroke. That's what Gordana Vnuk calls the „noble dilettantism".

Avantgarde as the Bullwark Against the Mainstream

In the course of the past ten years a communist Youth Theater Festival has grown into an important gathering place for all those who regard themselves as a part of the contemporary international theater avantgarde. Anne Teresa de Keersmaeker and Fura dels Baus began here in 1987; Jan Fabre in 1988; Raffaelo Sanzio, John Jesurun and Ivan Stanev in 1989; all of them rising to the international fame after being enobled here, in the „borderland" of Croatia, where today, just like in neighbouring Slovenia, a number of new theatrical magazines are sprouting up („Maska", „Frakcija") and where the 19th century theatre is jubilantly carried to its grave. The intellectuals are promoting the New Theatre, based on the ideas of Derrida, Foucault, Baudrillard, Lyotard - while we are ready to throw their books in the corner and while here, in Germany, the 20th century theatre is being repeatedly pronounced dead or dying. Gordana Vnuk hates this throwing away of past achievements. She hates German theatrical critique, which tore apart Ivan Stanev's „Sea Gull" at the Volksbuehne („this was indeed noble dilettantism"), she loaths Christoph Marthaler („trendy and expensive"), she cannot understand why is there so little appreciation for the work of Achim Freyer („right now, when he has become such a perfectionist") - so, what is this „noble dilettantism"?

Gordana Vnuk is quite clear about that. As the only East-European co-founder of the so called „Informal European Theater Meeting", she accuses the international participants of this meeting - all of them Festival organizers like her - of unscrupulous internationalization of the theater. The festivals are causing the loss of the theater's national identity. The former avantgarde theater has long since turned into the more commercial mainstream. „Postmainstream" is what she calles since then all theatrical experiments, which, instead of searching for international recognition, are more concerned with authenticity, even when they fail. This courage, this willingness to expose oneself to the risk of failing, is what she calls the „noble dilettantism". However, even the Croats are not overly enthusiastic about her willingness to take risks with her programme - although every Festival performance is more than sold out. They support this Festival of international importance with mere 30.000 German Marks. Everything else is covered by sponsors. Gordana Vnuk has drawn from that her conclusions. She is leaving „Eurokaz" and from now on, starting in 1997, she will be organizing the similar Festival in Cardiff, Wales.

Arnd Wesemann is a theatre critic in Frankfurter Rundschau.

Translation: Maja Zaninović

kontakti

Akademija dramske umjetnosti u Zagrebu
Academy of Drama Art Zagreb
Trg maršala Tita 5
10000 Zagreb
tel. (1) 446 036
fax (1) 446 032

Centar za dramsku umjetnost
Center for Drama Art
Hebrangova 21
10000 Zagreb
tel. (1) 447 210
fax (1) 417 476

Daska, Kazalište
Jure Kaštelana 30
44000 Sisak
tel. (44) 511 206
fax (44) 31 314

David, Kazališna družina
Gradićeva 13
10000 Zagreb
tel. (1) 692 121

Eurokaz
c/o Centar za dramsku umjetnost
Hebrangova 21
10000 Zagreb
tel. (1) 447 210
fax (1) 417 476

Francuski kulturni institut
French Cultural Institute
Preradovićeva 40
tel. (1) 455 8111
fax (1) 448 655

Gavella, Dramsko kazalište
Frankopanska 8
10000 Zagreb
tel/fax (1) 431 919

HIPP-MAPAZ
Đorđićeva 17
10000 Zagreb
tel/fax (1) 481 0203

HKD teatar
Strossmayerova 1
51000 Rijeka
tel. (51) 209 555

Hrvatsko narodno kazalište „Ivan Zajc"
Uljarska 1
51000 Rijeka
tel. (51) 212 318
fax (51) 212 600

Hrvatsko narodno kazalište u Splitu
Trg Gaje Bulata 1
21000 Split
tel. (21) 585 999
fax (21) 583 643

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu
Augusta Cesarca 1
42000 Varaždin
tel. (42) 214 688
fax (42) 45 288

Inat, Dramska radionica
Sergejevaca 32
52000 Pula
tel. (52) 23 915
fax (52) 22 881

ITI, Hrvatski centar
ITI, Croatian center
B. Magovca bb
pp 99
10010 Zagreb
tel./fax (1) 660 1626

Kerempuh, Satiričko kazalište
Ilica 31
10000 Zagreb
tel. (1) 424 120
fax (1) 424 509

Labin Art Express
Rudarska 1
52220 Labin
tel./fax (52) 857 042

Mala scena, Kazalište
Medveščak 2
10000 Zagreb
tel. (1) 272 451
fax (1) 273 350

„Marin Držić", Kazalište
20000 Dubrovnik
tel. (20) 26 437
fax (20) 411 434

Mig Oka
Trnsko 40a
10000 Zagreb
tel./fax (1) 431 919

Montažstroj
Borovje 12a
10.000 Zagreb
tel./ fax (1) 6 131 112

Muzej suvremene umjetnosti
Museum of Contemporary Art
Katarinin trg 2
10000 Zagreb
tel. (1) 425 227
fax (1) 273 469

Pinklec, Kazališna družina
Trg Republike bb
42300 Čakovec
tel. (40) 311 488
fax (40) 312 770

PUF
Sergejevaca 32
52000 Pula
tel. (52) 23 915
fax (52) 22 881

Putak, Agencija
Nova cesta 85
10000 Zagreb
tel/fax (1) 329 159

Stereo
c/o HIPP-MAPAZ
Đorđićeva 17
10000 Zagreb
tel/fax (1) 481 0203

Studio Mare
Markovićev trg 3
10000 Zagreb
tel/fax (1) 435 520

Teatar Exit
M. Tartaglie 14
tel./fax 4 550 535

Teatar Lero
Ilije Sarake 7
20000 Dubrovnik
tel. (20) 21 730
fax. (20) 411 189

Teatar &TD
Savska 25
10000 Zagreb
tel./fax (1) 278 068

Zekaem
Teslina 7
10000 Zagreb
tel. (1) 427 526
fax (1) 427 495

Časopis
TEATAR & TEORIJA

Shepard
Miletić
Artaud
Kazališno nazivlje
Filoktet

U BROJU 5



F E

E E E

E ? F E A

E E E I K F E Ω F

E E I E I E F E E E E E A